



PERIODICAL COLLECTION



LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

VLAENDEREN

DEN LEFFEN



ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES
MONUMENTS DE L'ART FLAMAND.
FONDÉE EN SOUVENIR DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS
FLAMANDS ET D'ART ANCIEN DE 1902, A BRUGES.

DÉDIÉ

A

SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE

OUVRAGE HONORÉ DES SOUSCRIPTIONS DES
GOUVERNEMENTS BELGE, FRANÇAIS ET ALLEMAND.

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE

CAMILLE TULPINCK

PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION, LAURÉAT DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES
DES LETTRES ET DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE

ANCIEN SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DE L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FLAMANDS

CHEVALIER DE L'ORDRE DE LÉOPOLD

COMMANDEUR DE L'ORDRE DE SAN THIAGO, ETC.

UNIVERSITY OF MINNESOTA
LIBRARY



L'ÉTUDE de l'art flamand en ses diverses créations, reprend, dans les préoccupations du grand nombre, la place quelle doit légitimement occuper. L'École flamande brille et suscite l'unanime admiration, des siècles de gloires imposent aujourd'hui leurs géniales conceptions. Ce mouvement de renaissance artistique, de retour aux traditions des grandes époques, s'affirma par les Expositions de l'œuvre de Rembrandt et Van Dyck. L'Exposition des Primitifs Flamands et d'Art Ancien de 1902 à Bruges, marqua son triomphant apogée; alors, qu'un frisson de saine et fière émotion secouait les foules.

Cet enthousiasme nous encouragea à formuler un projet longtemps caressé. La noble pensée du Roi « Le plus beau patrimoine d'un petit pays, celui qui le recommande à l'estime de toutes les nations, c'est sa richesse dans le domaine des arts, des lettres et des sciences » nous détermina à grouper tous les dévouements, toutes les bonnes volontés, en vue de répandre les reproductions des merveilles de nos grands maîtres, d'identifier leurs auteurs, de fixer leurs origines, de faire analyser leurs œuvres sous le rapport historique, artistique et technique par des hommes d'autorité et de science sûre, à provoquer l'apparition d'études spéciales, de monographies de villes ou d'édifices.

L'enseignement de l'histoire de l'art sera complet; les reproductions graphiques seront accompagnées d'études condensant les observations que des recherches dans les archives ou des comparaisons avec d'autres œuvres auront suggérées.

Faire connaître les monuments qui, sur tous les points de nos riches contrées, attestent, irrécusables témoins que le Temps a auréolés d'un impérissable éclat, la grandeur et la force de cette race d'hommes qui, hier luttait pour la liberté et l'indépendance de son sol, et les heures douloureuses sonnées, prodiguait les chefs-d'œuvre pour affirmer ses droits, abriter sa charité, chanter son espérance, magnifier sa foi.

Fouiller les Bibliothèques et Musées publics ou privés de l'Europe, rendre à l'admiration de tous des documents inédits, des œuvres ignorées; dépouiller les archives, faire la lumière sur le mystère qui entoure la vie et l'œuvre de tant de nos maîtres, faire généreusement participer les masses aux jouissances des créations idéales de nos aïeux, développer le goût et le respect dûs aux génies qui firent si belle la terre de Flandre, tel fut le souci qui présida à la constitution de l'ASSOCIATION POUR LA PUBLICATION DES MONUMENTS DE L'ART FLAMAND, qui guida l'élaboration du plan de l'œuvre

de l'œuvre : tel sera son programme. Nous en poursuivrons la réalisation avec le patriotisme le plus ardent, la foi la plus vive et, en le soumettant au public, nous faisons appel à son concours actif. Qu'il se souvienne qu'il n'y a pas de vertu plus sainte que celle de garder la mémoire de ses ancêtres, qu'il n'y a pas d'amour plus doux que celui d'aimer les choses pures et belles. Qu'il nous soutienne, nous indique les œuvres oubliées, nous renseigne les dépôts inexplorés, les sources inconnues. Qu'il nous confie, dans la ferveur de son admiration, dans la générosité qu'inspire le culte de l'art, des documents, des dessins, des œuvres de toute nature ; que des photographies viennent enrichir nos collections précieuses pour l'histoire et l'évolution de l'art.

Avec la coopération de tous, la moisson sera abondante, féconde, glorieuse, pour l'art et pour notre Patrie. Nous en avons le témoignage dans la haute et précieuse faveur de SA MAJESTÉ LE ROI qui, noblement soucieux de voir enrichir le glorieux héritage de notre pays, a daigné agréer la dédicace de cette publication et a ainsi revêtu d'une royale égide une œuvre toute d'exaltation historique. Nous en avons comme gage la science des hautes personnalités qui ont entendu notre voix et nous ont accordé, avec leurs flatteuses et si chaudes sympathies, le concours de leur savante collaboration. Ces hommes, aux conceptions élevées et généreuses, dont les cœurs tressaillent au souvenir des splendeurs des temps écoulés, se sont souvenus qu'ils possèdent un don souverain et d'un prix céleste ; ils font germer la semence d'avenir, ils glorifient le noble idéal, ils font fructifier le trésor des siècles.

Qu'ils agrément ici l'expression de nos sentiments de profonde gratitude ; car, si ce fut pour nous une chose douce de pouvoir rallier tant de dévouements, de voir notre initiative appuyer par d'illustres et éminentes personnalités, le suprême hommage à l'art flamand qu'apportent ces savants de toutes nationalités, nous touche et nous émeut, il grandit et honore le pays.

Nous considérons comme un honneur de présenter LES ARTS ANCIENS DE FLANDRE à tous ceux que passionne l'histoire des jours passés, à tous ceux que guide le noble amour du beau, à tous ceux en qui brûle une flamme de reconnaissance pour l'art flamand.

Puisse au loin retentir notre voix, chaude, convaincue, éveillant les enthousiasmes, soulevant des élans d'émulation pour cette cause belle entre toutes : la gloire de ce coin de terre — petit dans l'espace, grand devant l'Histoire — qui, à l'ombre de son drapeau au Lion fort pour l'honneur, sans crainte pour le droit, conquiert des victoires que les âges ont sacrées.

Que l'œuvre grandisse, qu'elle soit belle et radieuse comme l'art qu'elle glorifie, comme l'idée qu'elle représente, comme les génies qu'elle exalte ; qu'elle soit un monument de reconnaissance, qu'elle rayonne et brille comme un symbole de la Flandre.

Bruges, le 1 Janvier 1904.

« SOUVENEZ-VOUS DE VOS PÈRES
ET DES ŒUVRES QU'ILS ONT RÉALISÉS
EN LEUR TEMPS POUR GRANDIR VOTRE
GLOIRE ET PERPÉTUER VOTRE NOM. »

(Livre des Macchabées).



CONNAISSEZ-VOUS but plus noble, plus élevé, répondant à un plus haut degré aux aspirations idéales celées dans le cœur de toute créature; amour plus pur, labeur plus saint que celui qui consiste à répandre et à perpétuer, à travers le temps, le savoir et les œuvres des hommes qui ont fait naître votre gloire et créé votre nom? Connaissiez-vous bonheur plus intense que celui de penser que vos efforts serviront à faire surgir quelque belle émulation, à faire éclore quelque science, à révéler quelque vocation et, peut-être, à consoler une âme privée des joies de l'idéal? Connaissiez-vous prérogative plus heureuse que celle d'exalter, de magnifier le nom et l'art de Flandre?

La Flandre! A ce nom n'évoquez-vous ce peuple — dont le pays toujours battu par les vagues de l'océan, aux plaines sans fin parsemées d'épis d'or, connut toutes les horreurs de siècles de guerres, de rapines et s'abreuva de toutes les calamités — qui un jour se dressa, calme, rayonnant, énergique et comme invulnérable; fier de ses mœurs, de son travail, de son art, de sa littérature, de sa science? N'évoquez-vous le souvenir de ces édifices couverts d'or et d'azur: temples de Dieu, sièges de la force communale, asiles des libertés du peuple, palais commerciaux dressant encore sur les places publiques leurs masses imposantes aux tours touchant les cieux, défiant les siècles, faisant hésiter notre admiration entre la majesté de la conception et la hardiesse de l'exécution. N'évoquez-vous ces demeures princières, ces hauts logis bourgeois accostés aux humbles maisonnettes à l'encorbellement de bois imagé de grâces anges?

N'évoquez-vous ces sculptures où la naïveté s'allie, dans une large mesure, à l'art de la composition, où la science des caractères s'exerce admirablement et, en des scènes de douloureux martyr, nous fait assister à la joie sauvage de bourreaux sanguinaires; tandis que, tout à côté, de pures et suaves vierges ravissent par leur expression de céleste béatitude? N'évoquez-vous ces ivoires, ces cuirs, ces orfèvreries, ces dinanderies, ces ferronneries, ces broderies, ces dentelles qui n'ont de terrestre que le modeste et menu fil de lin? chefs-d'œuvre des filles de Flandre! N'évoquez-vous ces somptueuses tapisseries suspendues dans les tentes des puissants guerriers, ornant de scènes d'amour les salles des manoirs ou enseignant dans le sanctuaire l'histoire biblique? N'évoquez-vous ces missels où apprenaient à lire, à aimer et à souffrir ceux qui, si souvent, s'abreuverent de toutes les amertumes?

Qu'elles

Qu'elles sont belles ces miniatures patiemment œuvrées ! soit, qu'elles nous initient aux faits de l'histoire contemporaine, hier d'héroïque civisme, aujourd'hui de tenace travail ; soit, qu'elles relatent les mystères de la Foi ou qu'elles nous charment par la poésie de fraîches et douces légendes.

Et, ne voyez-vous rayonnante et superbe, suggestive de gloires infinies, planant au dessus de toutes les créations des hommes : l'École de peinture flamande !

Fragiles monuments dont les siècles semblaient devoir ne faire que poussière, vous êtes l'orgueilleux gage du génie de la Flandre ! Vos minces ais de chêne, que le sol flamand a nourris de sa moëlle, révèlent la gloire de votre race, évoquent votre civilisation et, dans un mouvement de généreuse admiration, soulèvent, quatre siècles écoulés, l'enthousiasme universel.

Des modestes maîtres ès œuvres des époques romanes et médiévales aux architectes de la Renaissance, des primitives figures tombales aux sculpteurs des fiers cénotaphes, du Frère Hugo aux orfèvres du XVII^m siècle, des patients enlumineurs aux fastueux graveurs, de Van Eyck à Rubens, la filiation s'affirme pleine de sève, exubérante d'ardeur créatrice ; et le cortège des génies flamands se déroule, semant ses chefs-d'œuvre à travers tous les pays.

Hélas ! nous ne les connaissons, nous ne les admirons point suffisamment.

Pourtant, celui qui ne jouit point de la science des hommes, celui dont les prunelles n'ont point été éblouies par l'azur des cieux, qui n'a point aimé ni tressailli au son de la musique, ni recherché le parfum des fleurs, ni suivi le vol des oiseaux, celui-là ne mérite d'être compté parmi les hommes.

Les hommes n'ont pas manqué en notre Flandre !

De Louis de Maele, affectant le tribut des peines légales, à la décoration des édifices sacrés, la tradition se transmet aux fastueux Ducs de Bourgogne.

Composées de toutes les illustrations, les Cours Ducales offraient le spectacle de suprêmes raffinements.

L'art, l'esprit, la poésie y déployait leur suprématie et trouvait à s'exercer dans tous les domaines. Il n'était jusqu'aux décors des réjouissances populaires où ne rivalisaient peintres et sculpteurs, où les poètes, sous des formes ingénieuses inspirées des classiques, reliaient, en de lyriques maximes agrémentées de subtiles flatteries, l'épisode présent aux faits de l'ère mosaïque ou aux fables mythologiques.

La grâce n'y fit point défaut, l'histoire s'y paraît volontiers d'élégantes privautés.

Le Prince magnanime faisait clémence et largesse, les Muses étaient belles, l'or des vins d'Espagne ou de Portugal jaillissait des fontaines publiques. Aussi, les chroniques nous rapportent que le peuple sût distinguer les vainqueurs de ces joutes poétiques ou artistiques et s'extasiât au spectacle des cortèges, fêtes et décorations si curieuses — dont tout souvenir n'est heureusement pas perdu — qui au mariage du Téméraire ou à la Joyeuse Entrée de Charles-Quint — pour ne citer que ces deux évènements

événements — émerveillèrent les Brugeois et les représentants des nations étrangères.

Les traditions, le culte des lettres, l'amour des arts, le goût d'élégance s'appuyaient d'ailleurs sur cette classe de bourgeois pour qui le commerce et la banque constituaient un monopole que leur talent et leur intégrité avaient rendu aussi digne que respecté.

Ils leur donnaient cette indépendance qui parfois les posait en compétiteurs de leur Prince ; et, ce ne fut pas toujours ce dernier qui sortait victorieux de la lutte, qu'il s'agissait des gros intérêts de l'État ou de la conquête de quelque œuvre : tableau, orfèvrerie, livre rare ou précieux mis aux enchères en contrées lointaines.

Leur état, leur profession, leurs relations facilitaient singulièrement un éclectisme, qui leur faisait priser délicatement les œuvres de l'art étranger, particulièrement l'esprit italien, sans que cet éclectisme fut assez despote pour étouffer en leur cœur ou obscurcir dans leur intelligence cette chose indéfinissable qui nous fit rester si grand : l'amour de la Patrie.

Le luxe des atours s'accordait avec le penchant d'apparat. Mais, si les femmes flamandes, dont l'opulente beauté faite d'aimables vertus et de nobles passions, s'ornèrent de riches bijoux, se vêtirent de souples velours, de merveilleux brocarts, elles surent, aux heures de péril, faire vaillamment le sacrifice de ces parures que leur perfection pouvait dédaigner. Car, si maints chefs-d'œuvre ont gardé la vision de la beauté de ces femmes, il semble malaisé d'opter entre l'humble pucelle à la cotte de laine et la donatrice ceinte de toutes les richesses.

Le complément de cette civilisation se trouvait dans les corporations des métiers où la valeur et la dignité s'assuraient sauvegarde et protection, où l'apprentissage se faisait paternellement, où tous les intérêts s'exprimaient et coopéraient à la grandeur générale.

Si l'art ne se pratiquait plus uniquement dans les monastères, s'il n'était plus l'apanage de quelques écoles fameuses, si des corporations indépendantes s'étaient constituées, le clergé se glorifiait de favoriser ces manifestations et les orientait vers l'ornementation des temples. Longtemps encore, après leur émancipation, les corporations observèrent les canons élaborés par les moines artistes.

Le cours du temps a apporté à ces institutions, à ces traditions, des modifications essentielles ; les méthodes d'expression ont changé, des théories nouvelles sont venues rajeunir les formes, un renouveau, comparable à celui qui succéda à la période romane, s'est triomphalement imposé ; mais, une chose est restée intangible et supérieure : l'esprit flamand.

Cet esprit, nous ne pouvons le laisser dans l'oubli.

Nous avons eu l'enviable honneur de l'exalter dans l'Exposition des Primitifs Flamands et d'Art Ancien. Aujourd'hui, fort de l'enthousiaste sympathie qui entoure notre initiative, nous reprenons notre tâche en réalisant le programme que, dès l'origine, nous avons élaboré et assigné à nos efforts.

A l'œuvre, hélas, éphémère et sans lendemain, nous tendons à faire succéder, dans l'effort des intelligences, le durable faisceau de tous les enseignements.

Quelque soit l'avenir promis à notre conception — fragile espérance d'hommage ou table de bronze dorée par tous les soleils où le Temps profondément burinera les étapes magnifiques et, de son aile jamais lasse, voilera des noms sans cesse remplacés et toujours dévoués — nous vous souhaitons, à vous, qui nous comblez de vos encouragements, à vous, qui mettez votre science au service d'un principe grand et noble, une récompense suprême ; car, vous vous « *Souvenez de vos pères et des œuvres qu'ils ont réalisées en leur temps pour grandir votre gloire de perpétuer votre nom.* »

LE PRÉSIDENT,
CAMILLE TULPINCK.

Bruges, le 1 Janvier 1905.

HUBERT VAN EYCK, SON ŒUVRE ET SON INFLUENCE.

LA CRUCIFIXION DE FLORENCE.



Le présent travail qui a pour but idéal d'achever la liste des œuvres d'Hubert Van Eyck, ne doit pas être considéré comme définitif. C'est une simple esquisse modifiable. Telle de nos attributions devra disparaître ; telle autre, que nous n'avons pas osé présenter, deviendra peut être évidente après des comparaisons plus attentives. Pour qu'une telle entreprise soit menée à bonne fin, il faut que tous les critiques et les historiens d'art s'y associent par des vérifications directes aussi nombreuses que possible. Si l'on pouvait organiser une *Exposition internationale des Van Eyck et de leur École*, ce travail de confrontation se ferait pour ainsi dire de lui-même. Et pourquoi un tel rêve ne deviendrait-il pas une réalité ? Celui de l'Exposition des Primitifs Flamands et d'Art Ancien était si téméraire, que ce sera la gloire de Bruges de l'avoir réalisé. On sait le bénéfice que l'histoire de l'art en a retiré ⁽¹⁾.

(1) Ces lignes étaient écrites longtemps avant l'ouverture de l'Exposition des Primitifs Français dont le succès éclatant n'est pas fait pour couper les ailes à notre rêve.

Le bénéfice ne serait pas moins grand si la nouvelle Exposition, au lieu des œuvres de toutes les Écoles, réunissait non seulement tout ce qui est sorti de l'atelier des Van Eyck, — ce qui serait déjà suffisant, — mais encore l'œuvre des élèves et des successeurs, l'œuvre de Petrus Christus et du maître de Flémalle ; l'œuvre du maître du *Calvaire* de M. Glitza ; d'autres encore qui vont surgir, maintenant que l'impulsion est donnée.

Cette Exposition peut et doit se faire. Mais les dangers à courir ? Avec un peu de bonne volonté de la part de tout le monde, y compris celle des Compagnies de chemin de fer qui bénéficieraient du mouvement des visiteurs, il n'y en aurait pas. Chaque tableau serait emballé dans une caisse capitonnée avec des ressorts en spirale et apporté, dans un compartiment réservé, par son propriétaire ou par un des conservateurs du musée auquel il appartient. Des subventions peu importantes, versées par chacun des pays qui enverraient des tableaux, garantiraient l'équilibre du budget de l'Exposition et retourneraient à leurs sources dans le cas, infiniment probable, où les frais seraient couverts par les droits d'entrée.

Quelle

Quelle joie ce serait parmi les artistes, les historiens, les amateurs d'art ! Quels pèlerinages de toutes les parties du monde civilisé ! Les journaux auraient là une belle occasion de répéter la phrase homérique de Carel Van Mander : « Les peintres jeunes et vieux et les amateurs d'art y affluaient, comme par un jour d'été les abeilles et les mouches volent par essaims autour des corbeilles de figes et de raisins. »

Verrons-nous ce spectacle ; nous, à qui la vieillesse approchante ne permet plus de très longs espoirs ? Qui sait ? Dans le domaine de la science — et l'histoire de l'art devient, de jour en jour, une science de plus en plus précise, — le progrès se fait si vite aujourd'hui qu'il nous laisse à peine le temps de respirer. Pourquoi les Expositions ne suivraient-elles pas la marche impétueuse des choses ?

Avant dix ans l'idée que nous émettons et que plusieurs jugeront chimérique sera peut-être une réalité déjà accomplie, passée à l'état de prestigieux souvenir ⁽¹⁾.



Hubert Van Eyck commence à émerger de l'ombre où il était enseveli depuis quatre siècles. Son nom est resté célèbre à l'égal des plus grands ; mais, il y a deux ans encore, nul ne pouvait même indiquer avec quelque vraisemblance la part qui lui revenait dans l'exécution du retable de Saint-Bavon de Gand.

Carel van Mander n'est pas un chroniqueur impeccable, tant s'en faut. Cependant, pour sa biographie des Van Eyck, puisée surtout dans les écrits de Lucas de Heere et de van Vaernewyck, il semble s'être méfié des assertions aventureuses. La remarque suivante de M. H. Hymans (1884), reste encore vraie :

« De notre temps, on a pu réunir quelques indications complémentaires (sur les Van Eyck) ; mais il faut observer qu'elles ne sont en désaccord avec les dires du biographe que sur des points secondaires. »

Donc, en bonne méthode, nous pouvons accorder créance à van Mander quand il dit qu'Hubert Van Eyck naquit vers 1366 ; que Jean fut son élève et son cadet d'un bon nombre d'années ; enfin, que deux des cavaliers d'un volet de retable de Gand représentent probablement les deux frères.

La critique moderne s'est efforcée de préciser l'âge d'Hubert et celui de Jean. Mais elle ne disposait pour cela que du panneau des *Juges intègres* où le cavalier du premier plan paraît âgé de cinquante à soixante ans ; l'autre, plus jeune d'environ vingt ans. C'est d'après ces appréciations, nécessairement un peu arbitraires — puisque la date d'exécution du panneau était inconnue — qu'on a cru pouvoir faire descendre jusqu'à vers 1370 la date de la naissance d'Hubert, celle du frère cadet jusque vers 1385-90. Franchement, après examen, mieux vaut se fier à van Mander pour la date de naissance d'Hubert, (vers 1366), sauf à accepter, pour Jean, la différence d'âge d'environ vingt ans indiquée par la critique moderne, ce qui nous reporte vers 1386.

Parmi

(1) *L'Association appuie chaleureusement ce projet. Elle adresse un pressant appel aux Académies, aux Corps savants, aux historiens d'art, à la presse et à l'opinion afin qu'ils émettent des vœux, qu'ils sollicitent les pouvoirs publics, qu'ils soutiennent par la parole et par la plume l'idée de cette grandiose manifestation d'art.*

Elle est du domaine de la science universelle. Le patriotisme de tous la réalisera.

Le mouvement, grandira irrésistible et fascinateur, entraînant les convictions et les dévouements.

C. T.

Parmi les rares documents conservés à propos d'Hubert, il reste à mentionner le plus important : la commande qui lui fut faite, par Jodocus Vydt et sa femme, d'un retable pour l'église Saint-Jean, de Gand, devenue Saint-Bavon ; puis le jugement « *major quo nemo repertus* » porté sur lui par son trop modeste frère ; enfin le fait, signalé dans la même inscription du retable, que ce grand ouvrage fut commencé par Hubert et terminé par son frère cadet. Si l'on ajoute à cela la mention du nom de « maître Hubert » dans un document de 1413 et celle d'un tableau de « Rupert » au 16^e siècle, voilà, réuni en un maigre faisceau, tout ce que l'on savait, il y a deux ans à peine, sur la vie et l'œuvre du créateur de la peinture flamande.

Pendant des siècles, la critique a été véritablement hypnotisée par Jean Van Eyck. Les signatures qu'il avait mises au bas de ses tableaux avec la devise (modeste et non orgueilleuse, comme on l'a dit quelquefois) *als ich kan*, lui conféraient une sorte de monopole de l'existence. Quant à Hubert, il était devenu une ombre sans corps.

Pourtant, on savait que le retable, commencé par Hubert, — soit seul, soit peut-être avec Jean comme collaborateur pour le détail de l'exécution, avait été terminé par Jean seul entre 1426 et 1432 ; on ne pouvait donc se dispenser de rechercher, au moins à propos de cet ouvrage, quelle était la part de chacun des deux frères.

Sur ce point, plusieurs hypothèses étaient en présence. Les uns, faisant remarquer que, dans les tableaux signés de lui, Jean n'avait jamais abordé la figure de grandeur naturelle, croyaient pouvoir conclure que les cinq grandes figures du retable de Gand étaient d'Hubert ; ils attribuaient tout le reste à Jean.

— Qu'importe, disaient les autres, que Jean n'ait signé aucun tableau de grandes figures ? Examinez l'Adam et l'Eve du retable : ne retrouvez-vous pas dans ces deux effigies de nos premiers parents les qualités de la Vierge de Bruges, signée du nom de Jean ? l'Adam et l'Eve sont de Jean, cela ne peut être mis en doute ; et les grandes figures du retable sont aussi de Jean ; car on y trouve le même rendu des plus minutieux détails ; le reste est de la main d'Hubert.

Certains, plus sages, restaient indécis, croyant cependant pouvoir affirmer que les œuvres attribuables à Hubert, l'aîné des deux frères, devaient garder des traces de " raideur archaïque ».

Plusieurs étaient frappés par le caractère exotique du paysage, de l'architecture dans certains tableaux. Cette remarque ingénieuse, pour ainsi dire matérielle, permettait d'examiner à un point de vue nouveau les œuvres des deux frères et d'en opérer, semblait-il, la séparation définitive. Mais il n'en fut pas ainsi, car, en partant de ce point de vue, l'un attribuait à Jean, comme collaborateur au moins, une partie des ouvrages que tel autre critique rendait à Hubert.



Les choses en étaient là quand M. James Weale aborda la question en se plaçant, au point de vue nouveau (1), mais d'une façon plus précise.

Mais d'abord il voulut élargir le terrain d'une autre façon. Que pouvait bien avoir fait Hubert pendant sa jeunesse et une grande partie de son âge mûr ? Un document trouvé, paraît-il, dans les archives de Gand, prétendait prouver qu'Hubert n'avait été reçu franc-maître qu'en 1421... Heureusement, un érudit, M^r V. van der Haeghen, avait démontré que ce document — écrit sur du papier fabriqué dans le cours du 19^e siècle — était un faux. M. Weale mit en relief cette importante constatation, qui lui laissait le champ libre pour faire remonter plus haut la période d'activité artistique d'Hubert.

Il signala ensuite un passage du testament — daté de 1413 — dans lequel le sire Jean de Visch léguait à sa fille « un tableau de maître Hubert ».

Il cita enfin une autre pièce d'archives trouvée par M. van der Haeghen, d'après laquelle un bourgeois de Gand, Robert Poortier et sa femme avaient fait exécuter par Hubert un autel en l'honneur de Saint-Antoine dans une chapelle de l'église du Saint-Sauveur de Gand. A la date de ce testament (9 mars 1426), une statue de Saint-Antoine était encore entre les mains de l'artiste. Si on retrouvait une peinture provenant de cet autel ce serait un excellent point de départ pour une classification logique des œuvres d'Hubert.

M. Weale ne nous dit pas si telle a été la marche de son esprit pendant ses recherches. Il donne tout de suite la liste des ouvrages qu'il attribue à Hubert Van Eyck, et ne met qu'en dernière ligne un tableau représentant *Saint-Antoine*.

1^o *Le Saint-François* du musée de New-York et sa « réplique ou copie » du musée de Turin; (N. B. — A notre avis, le *St-François* de Turin est certainement un original ou, au moins, une réplique).

2^o *La visite des Trois Marie au Sépulcre* (Collection de sir Francis Cook, à Richmond);

3^o *Le Calvaire* du musée de Berlin;

4^o *La Madone avec S^{te}-Anne, S^{te}-Barbe et le père Herman Steenken*, vicaire de la Chartreuse de S^{te}-Anne ter Woestijne, près de Bruges (Collection du baron Gust. de Rothschild, à Paris);

5^o *Le Donateur protégé par Saint-Antoine* du musée de Copenhague.

Et voici sur quoi il se fonde pour les attribuer à ce maître :

Le caractère géologique et botanique du paysage est identique dans tout le bas du retable de Gand, dans les *Trois Marie* et dans le *Saint-Antoine*. A noter particulièrement, dans ces trois tableaux, la présence d'une espèce de palmier, le *Chamaerops humilis*, et celle d'autres plantes et arbres méridionaux.

L'architecture très spéciale du fond du *Calvaire* de Berlin et des *Trois Marie*, n'a rien de néerlandais; elle est franchement inspirée de l'Italie, tout comme celle de l'église et de la loggia de la *Vierge* de M. de Rothschild.

M. Weale signale aussi, au musée de Berlin, une copie dans le style des Van Eyck, d'une *Vierge à la Fontaine* aujourd'hui perdue, dans le fond de laquelle se trouvent des plantes exotiques, ce qui tend à prouver que l'original

l'original était de la main d'Hubert. Cet original perdu a aussi servi de modèle à la *Vierge à la Fontaine* du musée d'Anvers, signée de Jean et datée de 1439. Il fait remarquer, en outre, que, dans la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers, seul tableau avec fond de paysage qui soit signé de Jean, le paysage est traité tout autrement que dans le retable et les tableaux rendus à Hubert.

Enfin les personnages de la *Vierge à la Fontaine* de Berlin, ceux du *Calvaire* de la même ville attribué à Jean, les soldats des *Trois Marie*, les Juifs de la *Fontaine de vie*, au Prado (copie d'un original perdu) ne sont pas d'un type néerlandais.



Suivons résolument la voie ouverte par M. James Weale ; tirons de ses remarques toutes les conséquences qu'elles comportent.

Au premier abord, on pourrait faire au savant et subtil historien d'art l'objection suivante : — soit, je le veux bien ; il est très certain que des parties du retable de Gand sont de la main d'Hubert, il est infiniment probable que tous les tableaux d'Hubert ne se sont pas perdus, alors que tous ceux de Jean auraient été préservés ; j'admets donc que des œuvres d'Hubert se cachent parmi celles que l'on attribue aujourd'hui à Jean. Je vois fort bien d'autre part, le principe du « blutage » par lequel vous séparez en deux groupes les tableaux attribués « à » ou « aux » Van Eyck.

Mais qui m'assure que cette classification n'est pas artificielle ? Pourquoi un artiste ou, ce qui revient au même, deux artistes, frères jumeaux par l'esprit, n'auraient pas traité, l'un et l'autre, ensemble ou séparément, des sujets, tantôt flamands, tantôt exotiques ?

La réponse nous semble facile à faire. Prenez, dans le retable, l'*Adoration de l'Agneau* et les parties inférieures et intérieures des quatre volets, — *Fuges intègres*, *Soldats du Christ*, *Ermites*, *Pèlerins*, — c'est-à-dire les parties du retable où se trouvent les caractères que nous appellerons, par abréviation, exotiques ; ajoutez-y les cinq tableaux, énumérés plus haut par M. Weale, où se retrouvent ces mêmes détails, architectures, plantes, rochers, type ethnique. Dans tous ces ouvrages, sans exception, vous trouverez *une exécution particulière*, à la fois plus délicate, plus riche, plus grasse ; bref, un tempérament particulier de « peintre » qui indique l'auteur de ces dix ouvrages comme ayant une personnalité bien marquée. On ne peut vraiment pas attribuer au hasard une corrélation aussi parfaite. C'est certainement l'un des deux frères qui a exécuté *seul* ces dix ouvrages. C'est certainement l'autre frère, qui est l'auteur de l'*Adam*, de l'*Eve*, des *Anges chanteurs*, ouvrages où prédomine, en échange de la délicatesse et du « gras » de l'exécution, le tempérament d'un puissant « sculpteur. »

Lequel des deux frères est le sculpteur ? Lequel est le peintre ? A notre avis, dès maintenant, le sculpteur est Jean Van Eyck. Il suffit, pour s'en convaincre, de voir combien l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs* du retable sont apparentés, par la fermeté presque dure de l'exécution, par la merveilleuse puissance du dessin et du modelé, à la *Vierge van der Paele* de Bruges, signée du nom de Jean.

M. Weale est arrivé à la même conclusion par une autre voie. Il a

cherché

cherché à déterminer le temps dont Jean Van Eyck aurait pu disposer entre 1426, date de la mort de son frère, et la date (mai 1432) de l'achèvement du retable. Préalablement, il a admis — et nous sommes tout-à-fait d'accord avec lui sur ce point — que les trois grandes figures, *Dieu le père*, *Marie* et *Saint Jean Baptiste*, qui dominent le retable, sont de la même main que les dix compositions « exotiques », d'une autre main que l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs*. (Les *Anges musiciens*, si on les examine un instant avec attention, sont évidemment l'œuvre du « peintre idéaliste » et non du « sculpteur réaliste ».)

Si l'on tient compte, fait observer M. Weale, de la durée du séjour de Jean à Hesdin et surtout à Lille, des voyages officiels ou secrets imposés à l'artiste par Philippe-le-Bon, Jean n'aurait guère pu s'occuper du retable qu'après avoir, en 1431, quitté Lille pour Bruges, où il se maria. Si l'on attribuait à Hubert l'exécution de l'*Adam*, de l'*Eve* et des *Anges chanteurs*, Jean n'aurait eu qu'un an, ou guère davantage, pour exécuter le reste du retable, c'est-à-dire, presque en entier, un ouvrage immense qui a exigé beaucoup plus de temps. C'est donc Jean qui a dû exécuter les volets d'*Adam* et d'*Eve*.

Autre remarque, très fine. On avait remarqué depuis longtemps que les volets d'*Adam* et d'*Eve* sont un peu trop grands, dépassant de 3 centimètres en hauteur le panneau de *Dieu le Père*, qu'ils devraient recouvrir exactement. L'erreur serait très explicable, dit M. Weale, si ces panneaux avaient été exécutés non à Gand, par Hubert, mais à Bruges, par Jean, qui n'aurait pas pu rectifier les mesures mal prises.

J'ai trouvé peut être la confirmation matérielle des idées de M. Weale sur ce point. Lors du Congrès de Bruges, en 1902, j'examinais, un jour, sur le revers du volet d'*Adam*, envoyé de Bruxelles à l'Exposition des Primitifs Flamands, la rue et la place qu'on y voit à travers une fenêtre de la chambre de Marie dans la scène de l'*Annonciation*.

J'appris alors qu'une maison fort analogue à celle qui est représentée sur le revers du volet existait précisément sur la place Van Eyck. Vérification faite la ressemblance était très grande : dans l'une et dans l'autre, il y avait deux fenêtres au rez-de-chaussée, trois au premier étage, trois au second, une seule au troisième. Quand aux différences, elles n'existaient d'une part, que dans l'ornementation des encadrements des fenêtres et dans ce fait que la maison actuelle offre, au rez-de-chaussée, une porte entre deux fenêtres ; tandis que, la maison peinte dans le volet nous montre les deux fenêtres à gauche et la porte à droite.

Néanmoins il manquait quelque chose d'important pour l'identification, c'était la tour que l'on apercevait, sur le volet, juste dans l'alignement des façades d'une rue vue en enfilade. Cherchant cette tour, je sonnai, par hasard, chez un artiste qui me montra précisément un grand plan de Bruges à vol d'oiseau, exécuté par Marc Geerhaerdts en 1562, où la même rue, débouchant sur la même place, offrait une tour à *deux étages*, aujourd'hui démolie, assez semblable à celle du volet, avec un clocher pointu en plus. Il est vrai, que sur le plan, la maison tourne son pignon vers la place, tandis que la maison peinte sur le volet et celle qui existe actuellement ont leur façade de ce côté. Faut-il admettre que Marc Geerhaerdts n'y a pas regardé de si près, ou qu'après 1562 on a reconstruit la maison de manière à transformer son

pignon en une façade? L'existence réelle d'une tour à deux étages précisément à l'endroit où elle a été représentée par le peintre, dans l'alignement même d'une rue qui aboutit à une place, était difficilement attribuable au hasard. Sans vouloir chercher une démonstration positive, je pus trouver là une certaine confirmation des idées de M. Weale sur l'endroit où le volet d'Adam fut exécuté et, par conséquent, sur le nom de son auteur.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que malgré cette confirmation, je fis subir aux procédés de recherche de mon savant confrère l'épreuve d'une vérification esthétique approfondie. Pendant un séjour de deux mois à l'Exposition des Primitifs, je refis maintes fois l'examen des tableaux — il y en avait huit sur treize — qui méritaient de conserver l'attribution aux frères Van Eyck. A Saint Bavon de Gand, à Anvers, à Paris, un examen prolongé et minutieux acheva de me convaincre que M. Weale avait pris la bonne méthode, très simple, très pratique, pour effectuer la séparation des deux frères. Entre le tableau des *Trois Marie*, qui est à un bout de la chaîne, et les volets d'*Adam et d'Eve*, il y a un abîme comblé précisément par tout le reste du retable à Gand; ou encore, si on veut se placer à un autre point de vue plus pratique, ce sont les caractères particuliers et très marqués des *Trois Marie* qui servent de réactifs pour découvrir ces mêmes caractères, moins marqués, mais très nets, dans tout le retable, sauf l'*Adam*, l'*Eve* et les *Anges chanteurs*: exécution relativement grasse, recherche de la noblesse dans les types et les draperies, admirable vérité dans le rendu de la lumière ambiante, des rochers et des plantes exotiques dans le paysage.

Il a fallu à peu près dix ans, très probablement, pour exécuter cette partie du retable, et il est matériellement impossible que Jean eût pu l'exécuter entre 1426 et 1432, vu qu'il a employé presque tout ce temps, hors de Gand, pour des séjours ou des voyages plus ou moins lointains. C'est donc à Hubert qu'il faut attribuer la plus grosse part.

Une fois arrivé à cette conclusion, si l'on examine l'un après l'autre, tous les tableaux, dispersés dans les galeries du monde entier, que l'on attribue aujourd'hui à Jean seul, comme si Hubert n'avait jamais rien produit en dehors du retable, — il est impossible, disons-nous, de ne pas rendre à Hubert tous les tableaux, à exécution plus ou moins douce, empâtée, savoureuse, où se retrouvent les particularités mises en lumière par M. Weale, les monuments italiens, les physionomies à types non néerlandais, le paysage caractéristique avec les rochers si particuliers et les plantes méridionales qu'on remarque à la fois dans les *Trois Marie*, le centre du retable et le bas de ses volets.

On ne pourra éprouver quelque doute, dans ce choix, qu'à propos de tel ouvrage intermédiaire où se fait sentir l'influence d'un frère sur l'autre en ce qui touche à l'exécution.



Mais il y a des critiques vérificateurs qui semblent être nés pour faire la vie dure aux esprits hardiment imaginatifs. Ne nous en plaignons pas : s'ils résistent, s'ils veulent des preuves encore plus positives, c'est tant mieux, car ils donnent par là un nouvel élan à l'esprit de recherche des imaginatifs.

« Vous allez trop vite en besogne ! disent ces critiques. Votre hypothèse a pour elle toutes les vraisemblances ; elle n'est pas encore une certitude. Il est très probable que la *Visite des Trois Marie* est d'Hubert ; il est très probable que le *Saint-Antoine* du musée de Copenhague est bien celui que commanda Robert Poortier ou, au moins, une copie de celui-là, faite par Petrus Christus ; toutes vos assimilations sont ingénieuses et vraisemblables, mais la preuve définitive, « le corps du délit » reste à trouver. Il faudrait nous donner un ouvrage *daté, antérieur à la mort d'Hubert*, et offrant nettement les caractères du groupe que vous attribuez à ce maître. Il y aurait là un bon commencement de preuve positive, et je m'en sentirais fort ébranlé. Mais vous n'avez même pas cela à m'offrir. »

Ce commencement de preuve positive demandé par le critique vérificateur, c'est le comte Paul Durieu qui nous l'a apporté. Etant allé voir en 1887, les *Heures de Turin*, déjà signalées comme très remarquables par le grand érudit M' Léopold Delisle, il constata que, parmi les miniatures de ce manuscrit, « plusieurs présentaient un caractère qui les apparentait de très près aux œuvres des Van Eyck » ce que personne n'avait remarqué, ou du moins publiquement signalé avant lui.

Au commencement de 1902, il publia en photogravures, sous le titre : « *Heures de Turin. Quarante-cinq feuillets à peintures provenant des très belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Reproduction en phototypie d'après les originaux de la Biblioteca Nazionale de Turin et du Musée du Louvre.* Paris, 1903, gr. in 4°, 27 p. de texte et 45 planches » toutes les miniatures de ce manuscrit, qu'il accompagna d'une savante notice. Cette publication a pris une valeur encore plus grande depuis que l'incendie de la bibliothèque de Turin (21 Janvier 1903) a consumé l'œuvre originale. Pendant trois jours, au début de Janvier, nous avons eu la permission d'examiner minutieusement, la plume à la main, cette œuvre inestimable, sans nous douter qu'elle était sur le point de périr. Nous y reviendrons.

Au commencement de 1903, enfin, Durieu publia dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1) sur les *Heures de Turin* une étude définitive, qui a fait sensation. Ancien élève de l'Ecole des Chartes, familier avec l'histoire, le blason, les formes d'écriture et les manuscrits du moyen-âge, il a trouvé le moyen non seulement de classer chronologiquement les miniatures en trois groupes correspondant à trois ateliers, mais encore de fixer la date précise du groupe intermédiaire, de beaucoup le plus important : c'est celui de « Bavière-Hainaut, » exécuté pour Guillaume IV, de la maison de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, et pour sa fille, Jacqueline de Bavière. Telle miniature de ce groupe ne peut avoir été faite avant le 22 Juin 1416, telle autre après le 10 Septembre 1419. Passons sur la fine analyse qui lui a permis de fixer ces dates, et entrons avec lui dans l'examen de son deuxième groupe.

Il se compose de quatorze feuillets comprenant sept lettres ornées, onze frises et dix grandes miniatures, dont la plupart sont des compositions

(1) *Les Débuts des Van Eyck*, livraisons de Janvier et de Février 1903.

sitions à nombreux personnages. Les points de comparaison avec le retable de Gand et les œuvres attribuées aux Van Eyck ont apparu si multiples, que l'auteur s'est vu réduit à en signaler seulement les principaux.

Nous ne pouvons entrer dans le détail de cette démonstration. On retrouve dans le manuscrit les paysages, les architectures, les têtes, les coiffures des anges, les types masculins ou féminins, les arrangements des draperies du retable de Gand; des *Trois Marie*; de la *Fontaine de vie*; de la *Madone au Chartreux*; de la *Vierge dans une église*, de Berlin; de la *Vierge au Donateur*, du Louvre; du *Jugement dernier* de l'Ermitage; du *Calvaire*, du musée de Berlin; des deux répliques du *Saint-François*; à quoi il faut ajouter le groupe entier des Vierges de l'*Adoration de l'Agneau* de Gand, dont la première idée se retrouve presque identique dans une frise du manuscrit.

Durrieu conclut en disant : « Ces miniatures si admirables..., quelle place conviendrait-il de leur assigner par rapport à l'œuvre des Van Eyck ! Ont-elles été exécutées simplement sous leur direction ou par des artistes soumis à leur influence ? Ou, au contraire, sont-elles dues au pinceau même des deux frères ? S'il faut dire toute ma pensée, j'avoue que je pencherais pour la seconde supposition, surtout en ce qui concerne les plus belles pages : le groupe des Vierges, le *Retour du comte Guillaume IV*, la *Piété*, l'*Oraison à Sainte-Marthe et à Saint-Julien* dans les *Heures de Turin* proprement dites, et l'*Agonie du Christ au Jardin des Oliviers* dans le fragment de Milan. »

Disons en passant que ce dernier fragment est une des quatre miniatures qui, détachées du manuscrit de Turin à une époque très lointaine, fait aujourd'hui partie de la collection du prince Trivulzio, de Milan, et poursuivons la citation :

« Mais il n'est pas nécessaire de s'attacher à trancher immédiatement la question. Il nous suffit d'avoir constaté quel jalon précis, les *Heures de Turin* apportent, sous le rapport chronologique, pour la détermination des œuvres susceptibles de remonter à l'époque où Hubert vivait encore. A cet égard elles constituent peut-être le monument le plus précieux à invoquer, dans l'état actuel des choses, relativement au problème des débuts des Van Eyck. »

Partant de ces précieuses données, on peut voir qu'il est possible d'en tirer quelque chose de plus au point de vue de la différenciation des œuvres d'Hubert de celles de Jean.

Le groupe de Bavière-Hainaut, choisi et délimité par Durrieu, forme un ensemble très compact. Toutes les miniatures de ce groupe sont conçues par les valeurs. En d'autres termes les objets n'y sont pas dessinés préalablement au trait, mais la forme en est obtenue par la dégradation juste des clairs et des ombres, telle qu'elle apparaît dans la nature *vue d'un peu loin*. De plus, l'auteur de ces miniatures s'est préoccupé de réaliser, dans l'ensemble de la composition, une harmonie générale qui provient de la distribution — une et variée — des valeurs claires et foncées. Prenez, dans l'article Durrieu, la reproduction de la miniature XXXVII, *Un Prince arrivant de la mer* : non seulement la forme de tous les personnages et de tous les objets, y compris les vagues de la mer lointaine, y est très « enveloppée » ; mais encore, si vous regardez la composition d'assez loin pour que les personnages

personnages n'y soient plus distincts, vous sentirez le charme particulier né de la distribution harmonieuse et contrastée des valeurs.

Le groupe entier des miniatures de « Bavière-Hainaut » est conçu de la même manière. Il se distingue par là du plus ancien, qui comprend les miniatures exécutées pour le duc de Berry, et du plus récent, attribué en bloc par l'auteur à un « atelier flamand ». On pourrait extraire de celui-ci, pour les restituer au précédent, deux ou trois sujets : la lettre historiée et la frise de la planche XXX (*S' Julien l'hospitalier*), la frise de la planche XLV (*S' Jérôme en cardinal*), sans doute aussi la grande miniature XXVI, *Seigneur en prière devant le Christ sous un dais*, qui sont conçus par les valeurs et qui offrent un intérêt artistique égal à celui de plusieurs miniatures du groupe de Bavière-Hainaut.

Mais l'essentiel n'est pas là. Ce qui ressort clairement de l'existence même du groupe de Bavière-Hainaut, c'est que le peintre qui procédait par les valeurs, celui qui était plus particulièrement « peintre » et « luministe » a exécuté — ou peut être fait exécuter sous ses yeux, — dès 1416, dans une série de miniatures, les paysages, les figures, les groupes même qu'il devait utiliser pour le retable de Gand. On ne peut plus objecter maintenant que les tableaux du groupe-Weale sont peut-être postérieurs au retable et sortis de lui ; on doit admettre qu'ils sont contemporains tout au moins à sa confection. Il est même permis d'affirmer que la plupart, sinon tous, lui sont antérieurs. En effet, l'énorme surface du polyptyque de Gand, les 250 personnages qu'il renferme ne pouvaient pas laisser aux deux frères le loisir d'exécuter parallèlement tant d'ouvrages isolés, notamment un triptyque aussi important, par le nombre des figures, que celui dont les deux volets, *Calvaire* et *Jugement dernier*, subsistent à l'Ermitage.

Notons en passant que certains historiens d'art avaient déjà signalé ces deux volets comme œuvres d'Hubert, mais en les accouplant à d'autres ouvrages qui sont évidemment de Jean. M. Hulin les a « repêchés » comme œuvres d'Hubert.

L'objection qu'on pourrait appeler chronologique étant levée, il est désormais difficile de ne pas accepter le groupe-Hubert, tel qu'il apparaît à la suite des considérations précédentes. A défaut d'un pilier central et unique qui serait représenté par un irrécusable document d'archives, cette détermination d'un certain nombre d'œuvres de l'aîné des deux frères est établie sur un enchevêtrement de preuves si touffu, que cela équivaut à la plus solide des charpentes.



Pour la suite de nos remarques, et avant de clore cette étude du manuscrit de Turin, il est nécessaire de détacher du groupe que M. Paul Durrieu met sous la rubrique « atelier flamand » un sous-groupe de miniatures manifestement conçues par Hubert, quoique exécutées dans un tout autre système par les lignes et non plus par les valeurs.

Voici les principaux éléments de ce sous-groupe, qu'on pourrait peut-être compléter après un examen minutieux du manuscrit.

a) *La montée au Calvaire* (pl. XVIII, f° 31, verso), qui offre une exécution un peu sèche et plate, une couleur un peu crue, échantillonnée d'orangés vifs et d'étoffes brochées, où Hubert n'est pour rien. Mais c'est certainement Hubert qui a inventé cette composition en hauteur, ces nombreuses figures grouillantes, ce château, ces rochers à demi désagrégés, ces petits arbres, ce fond de montagnes bleues, dentelées, ces balles de coton *mamelonnées*, toutes choses caractéristiques, si fréquentes dans le retable et dans l'œuvre en partie reconstitué du maître.

b) *Le Christ cloué sur la croix couchée* (pl. XIX f° 33), où l'on retrouve çà et là les mêmes tons orangé vif. Toutes les figures sont dessinées et modelées, y compris la tête du Christ, avec un soin extrême, quoique d'une façon un peu bourgeoise. Mais, exécution à part, la justesse du mouvement des figures, certains granits craquelés au troisième plan du paysage, les montagnes lointaines couronnées de neige, les balles de coton très mamelonnées dans le ciel nous montrent que tout cela fut primitivement conçu par Hubert.

c) Enfin, *la mort du Christ*, (pl. XX, f° 34, verso). Ici nous sommes plus que jamais en pays de connaissance. L'ensemble est d'une exécution un peu plus pauvre, un peu plus froide que celle des deux miniatures précédentes; mais peu importe à notre thèse. La figure du Christ, plus soignée que le reste, est la reproduction identique de celle du *Calvaire* de Berlin jusque dans les plis du perizonium. La ville du fond est faite d'après un dessin très soigné d'Hubert, ainsi que les montagnes qui détachent sur le ciel leurs fines dentelures. Quant à la figure de Madeleine, nous en reparlerons plus loin. Bien qu'elle soit d'un dessin assez ordinaire, elle a une grande importance, à notre point de vue, car le type dont elle procède sera l'occasion de rapprochements évidents avec des tableaux que nous attribuons à Hubert.

A quelle date faut-il rapporter notre sous-groupe de trois miniatures? Durrieu est d'avis que toutes celles de « l'atelier flamand » d'après ce qu'on peut conclure de leur physionomie générale, sont l'œuvre d'artistes du temps de Charles le Téméraire ou de la dernière période du règne de Philippe le Bon (mort en 1467). M. Hulin les fait remonter, dans leur ensemble, à 1440-50. Tout disposé à accepter sans autre examen cette dernière époque pour l'ensemble du groupe, nous pensons que notre sous-groupe est sûrement antérieur non seulement à la mort de Jean, mais à celle d'Hubert, pour la conception et même pour l'exécution.

Ne serait-il pas étrange, en effet qu'après la mort d'Hubert (1426) et, qui plus est, après celle de Jean (1440) le nouveau propriétaire du manuscrit eût songé à faire reproduire des « patrons » d'Hubert? Par contre, si l'on admet que notre sous-groupe a été exécuté au temps où Hubert vivait encore, l'emploi des dessins de ce maître devient normal.

Mais le changement de l'exécution? Il pourrait facilement s'expliquer par les faits que voici: Guillaume IV meurt en 1417. Sa fille lui succède et fait continuer le manuscrit. Aucune rupture encore dans le genre d'exécution, qui reste le même, par les valeurs. Mais en 1419, Jacqueline de Bavière est dépossédée par son oncle, l'évêque de Liège, Jean Sans-Pitié. Ici prend fin, tout naturellement, le groupe de Bavière-Hainaut. Cependant le manuscrit n'est pas resté inachevé. Reste à savoir qui a présidé à

sa continuation — nous disons sa continuation et non son achèvement. — A notre avis il est presque certain que c'est Jean de Bavière. Ayant dépossédé Jacqueline de ses États, on doit considérer comme extrêmement probable que les *Heures* en cours d'exécution sont restées entre ses mains et qu'il les a fait continuer. Le fait n'est pas sans précédent. Voici ce que raconte Durrieu, p. 17, dans : *Jacques de Besançon et son œuvre* (Paris, Champion, 1892). « En 1469, le roi, Louis XI avait fait emprisonner son ancien favori, le Cardinal de La Balue. Les biens du Cardinal furent confisqués au profit de la couronne et, parmi eux, toute sa bibliothèque. Au moment, où ces événements se passaient, un certain clerc de Paris, maître Robert du Val, était occupé à transcrire pour le Cardinal de La Balue une copie de Tite-Live et une autre d'Appien. On mit également la main sur ces deux manuscrits, mais on n'arrêta pas le travail; seulement, ce fut pour le compte du roi que Robert du Val eût à terminer sa copie. »

Si les choses se sont passées de même avec les *Heures* de Turin, tout devient clair. Ne sait-on pas que Jean Van Eyck est entré au service de Jean de Bavière en ou avant 1422 ? Quoi de plus simple, de la part de l'évêque de Liège, que de confier la terminaison du manuscrit sinon à Hubert, retenu à Gand par son retable, du moins à Jean, qui, étant auprès de lui, à la Haye, pouvait facilement surveiller les miniaturistes ? Ainsi s'expliquerait, pour un petit nombre de miniatures, la contradiction apparente qui existe entre deux faits également certains : d'une part, l'emploi de modèles dessinés par Hubert, d'autre part, le changement de main dans l'exécution de miniatures d'après ces modèles.

Notre sous-groupe, qu'une recherche attentive pourrait sans doute augmenter, se composera, en tout cas, d'un nombre de feuillets relativement restreint. Il n'y a là rien de surprenant : l'évêque étant mort le 18 Septembre 1425, une nouvelle interruption a dû avoir lieu à ce moment là.

Ce petit échafaudage de faits concordants et d'hypothèses tout à fait vraisemblables ne méritait-il pas d'être au moins signalé à l'attention des chercheurs ? Quoi que l'on doive penser, d'ailleurs, de nos déductions, l'existence de notre petit sous-groupe ne peut être révoquée en doute. C'est un alinéa de plus ajouté à l'étude du précieux manuscrit.

Après la publication des *Heures* de Turin et l'étude que Durrieu lui a consacrée, l'événement le plus important pour la question qui nous occupe est le nouvel article paru dans le *Burlington Magazine* du 1^{er} Janvier 1904, intitulé : *Opinions courantes sur les Van Eyck examinées par W. H. James Weale*. A ce moment là notre propre étude, dans laquelle nous avons essayé d'établir une liste complète des ouvrages actuellement attribués à Hubert, était non seulement terminée, mais en partie imprimée. Comme il était cependant impossible de passer sous silence le travail de M. Weale; comme, d'autre part, plusieurs de ses attributions auraient fait double emploi avec les nôtres et multiplié les listes, nous avons trouvé plus simple de bouleverser notre propre étude, de manière à mettre au point toutes les questions en suspens.

Au premier rang, se place celle de la « légende » de l'existence des portraits des frères Van Eyck dans le volet des *Juges intègres* du retable de

MUSÉE DE BERLIN.



PORTRAIT DE JEAN VAN EYCK.

NATIONAL GALLERY.



L'HOMME AU TURBAN.

MUSÉE DE BERLIN.



PORTRAIT D'HUBERT VAN EYCK.

de Gand. L'argumentation du savant historien d'art au sujet de cette « légende » est tellement serrée, que, sans une très récente remarque dont j'avais voulu réserver la publication pour un article subséquent, je me serais certainement rangé à ses conclusions. On va voir pourquoi cela ne m'est plus possible.

Je connaissais depuis vingt ans au moins un *Portrait d'homme au turban rouge* de la National Gallery, œuvre de Jean Van Eyck datée du 21 Octobre 1433. Ce portrait pouvait rivaliser avec quelques-uns des plus beaux ouvrages d'un maître qui n'en a laissé que d'admirables. Mais qui était ce personnage dont la physionomie à la fois songeuse et attentive, dont les traits affinés par quelque souffrance physique ou morale, — par la vie peut-être, tout simplement, et cela suffit — hantait le visiteur comme un mystère indéchiffré ? Je n'en savais rien. Mes préoccupations actuelles ont ramené sous mes yeux une fidèle reproduction de ce chef-d'œuvre, et, cette fois, j'ai tout lieu d'espérer que le mystère est éclairci.

Le portrait d'un artiste par lui-même porte une empreinte spéciale assez reconnaissable. Dans un autoportrait le regard est plus attentif. Un effort inconscient y fait cligner les paupières et se contracter les lèvres. Au premier abord, ces caractères sont peu accentués dans le portrait de Londres, où l'on verrait plutôt une impression méditative. Regardez pourtant cette bouche à l'expression concentrée; ces narines que gonfle l'attention : rendez vous compte que si l'œil gauche ne cligne pas, le coin extérieur de ses paupières est pourtant contracté, et que l'œil droit, plus petit, cligne franchement. Ces remarques vous suggéreront peut-être une conclusion qui me paraît maintenant évidente : cette fière et mélancolique effigie est celle du peintre lui-même.

Mon impression était très nette, mais il fallait la vérifier, voir s'il y avait une ressemblance quelconque entre ce portrait et celui qui, d'après une tradition dénuée jusqu'ici de preuves, était censé représenter Jean dans un des cavaliers du volet des *Juges intègres*.

L'examen me parut concluant, malgré les différences attribuables à l'intervalle de douze à treize ans qui doit séparer les deux portraits. Le modèle, au visage autrefois plein, presque gras, avait maigri ; les soucis de la vie, avaient aminci ses lèvres, creusé ses joues, fait fondre les bourrelets de chair qui remplissaient jadis ses arcades sourcilières ; mais à travers ces changements, que de ressemblances persistaient ! A trente cinq ans, malgré un embonpoint relatif, l'artiste avait déjà un creux nettement marqué sous la pommette, et le sillon de sa joue descendait au delà de la commissure des lèvres, laissant la place à un petit renflement qui devait s'accroître ; le nez, un peu plus long en apparence dans le portrait jeune à cause de l'attitude très légèrement penchée de la tête, était bien le même, avec sa narine vibrante, sa racine élargie d'où partaient, comme des ailes d'oiseau, deux sourcils *courts* qui ne couvraient qu'une partie de la longueur de l'arcade sourcilière, assez proéminente, par parenthèse, dans les deux portraits.

J'en étais là de ce travail de confrontation, quand je m'aperçus que les portraits avaient la même coiffure ! Ce fut un trait de lumière. Désormais la question était résolue. En effet ce couvre-chef n'a rien de commun avec les chapeaux à la mode du temps. C'est une sorte de turban

fait d'une longue bande d'étoffe négligemment tordue sur elle-même, dont les bouts forment un nœud hardi sur le côté droit de la tête. Cette coiffure est tout à fait personnelle; un artiste seul pouvait oser s'en servir. Et que deux hommes, à douze ou treize ans de distance, aient eu l'idée de l'arborer, cela est admissible à la seule condition que les deux hommes n'en fassent qu'un.

Le portrait qu'une tradition douteuse, après tout, considérait comme celui de Jean et le portrait terminé par Jean le 21 Octobre 1433 représentent donc, à douze ou treize ans de distance, un seul et même personnage, très probablement le maître et le roi de l'art flamand, Jean Van Eyck.

Le portrait fut exécuté très peu après la livraison du retable et le mariage de Jean. Si c'est bien son propre portrait, l'idée de le faire pour sa jeune femme était naturelle. La remarque est bonne à noter en passant.

Maintenant, cette petite découverte ne pourrait-elle pas s'accorder avec l'argumentation de M. Weale? A notre avis, cela n'est pas du tout impossible.

M. Weale, réunissant tous les documents connus sur les Van Eyck, prouve ce qui suit: c'est un peu après le milieu du 16^e siècle que le nom d'Hubert, tout-à-fait inconnu des voyageurs qui avaient décrit antérieurement le retable, est revenu au jour, et que l'existence de portraits des deux frères dans le retable a été signalée pour la première fois. Or, ce moment coïncide avec celui où Lancelot Blondeel et Jean Scorel, d'une part, chargés de nettoyer ce retable et d'autre part, Michel Coxcie, chargé d'en faire une copie pour Philippe II, l'examinèrent dans tous ses détails, en fermèrent nécessairement les volets, restés jusque là constamment ouverts, et découvrirent l'inscription, tracée sur le revers du cadre par Jean Van Eyck, où les noms des deux frères étaient mentionnés. Un des trois artistes aurait remarqué dans un volet deux figures mises un peu plus en relief que les autres et en aurait conclu que c'étaient probablement les deux frères, et c'est ainsi, dit M. Weale, que la « légende » est née.

Cette « légende » née au milieu du 16^e siècle, ne serait donc qu'une « vérité devinée », admise sans preuves suffisantes jusqu'au moment où le portrait de Londres nous a révélé son secret.

Nos conclusions sur ce portrait, sans être absolument indiscutables, ont déjà pour elles, à notre avis, une grande vraisemblance. Elles se trouvent corroborées, en outre, de la manière la plus heureuse par l'âge probable du personnage représenté dans le portrait de Londres. Cet âge est évidemment compris entre 45 et 50 ans. La moyenne de ces deux chiffres est 47 et demi. On peut donc, avec une faible chance d'erreur dire que le modèle était dans sa 48^{me} année lors de l'achèvement du portrait, le 21 Octobre 1433. La date de la naissance du modèle serait donc antérieure au 21 Octobre 1386 et postérieure au 21 Octobre 1385. Le chiffre le plus probable est donc 1386.

Ceci nous permet de remonter approximativement à la date de la naissance d'Hubert. Si nous acceptons, d'une façon objective, pour la différence d'âge entre les deux frères, le chiffre de vingt ans, moyenne de toutes les opinions énoncées par les historiens d'art, nous arrivons à 1366. Or, Carel van Mander donne précisément ce chiffre là: « Vers 1366 », dit-il

dit-il dans sa biographie des Van Eyck. L'accord est vraiment très frappant.

On peut encore se demander à quelle époque les portraits ont été peints dans le volet du retable de Gand. La question a son importance. En effet, toutes les suppositions faites à propos de l'âge des deux frères, d'après les portraits du retable, étaient précisément rendues vagues, dans une large mesure, par l'ignorance où l'on était de l'époque d'exécution de ces portraits. Aujourd'hui nous pouvons résoudre le problème avec plus de précision.

Quelle est la différence d'âge entre les portraits de Jean à Londres et à Gand? Douze à treize ans, à très peu près. Jean était donc âgé d'environ trente-cinq ans au moment où son effigie fut mise par son frère dans le retable. (Par son frère, disons-nous, car il y a dans les portraits d'Hubert et de Jean une douceur et une largeur d'exécution «hubertesques»). Cela nous amène à 1420 ou 1421. Or précisément, Jean avait déjà quitté Gand et était au service de Jean de Bavière, dès le mois d'Octobre 1422.

Toutes ces concordances ont d'autant plus de poids, qu'au moment où la vue d'une photographie du tableau de Londres nous a fait penser à un autoportrait, nous n'avions encore songé ni à la coiffure, ni à la date inscrite sur le cadre, date que ne reproduisait pas la photographie consultée.

L'existence d'un autoportrait de Jean Van Eyck est donc, à ce qu'il semble, suffisamment prouvée sans que nous soyons en désaccord avec aucun des *faits* signalés par M. Weale. Nous espérons d'autre part que l'utilité de notre remarque au point de vue de la chronologie des Van Eyck fera excuser la longueur de cette discussion.



Malgré son titre plus général, l'étude de M. Weale contient beaucoup de choses intéressantes sur le sujet spécial qui nous occupe. On y trouve une liste plus complète des ouvrages que le perspicace chercheur considère comme ayant été exécutés «en tout ou en partie» par l'aîné des frères Van Eyck. La voici:

- « 1. Le retable de Gand ;
2. Robert Poortier, protégé par Saint Antoine à Copenhague ;
3. L'original perdu de la Fontaine de Vie, copie, au Prado ;
4. Le Calvaire, de Berlin ;
5. Les Trois Marie, à Sir Fr. Cook, Richmond ;
6. L'original perdu de la Vierge à la Fontaine, à Berlin ;
7. La Vierge au Chartreux, coll. du Bⁿ de Rotschild, à Paris ;
8. La Vierge au chancelier Rolin, au Louvre ;
9. Le triptyque de la Vierge avec S^r Catherine, le donateur et S^r Michel, à Dresde ;
10. Le Portrait d'homme au chaperon bleu, à Hermanstadt ;
11. La Vierge dans une église, à Berlin ;
12. S^r François recevant les stygmates, à Philadelphie, dont il existe un agrandissement au Musée de Turin. »

L'auteur avait introduit dans cette liste le *Calvaire* et le *Jugement dernier* de l'Ermitage; mais, « après examen d'une excellente photographie », il incline à penser que ces deux volets sont d'un contemporain des Van Eyck. Nous reviendrons sur ce point, qui mérite un examen spécial.

M. Weale, à la suite de sa liste, résume son argumentation: toutes ces œuvres, sauf deux, ont été faites par quelqu'un qui a séjourné dans le midi de l'Europe; dans cinq de ces ouvrages, il y a des montagnes lointaines couronnées de neige; on trouve dans le retable de Gand un homme noblement drapé (Virgile) tenant un rameau d'oranger à la main; dans la *Vierge au chartreux* (collection G. de Rothschild) un petit dieu Mars en bronze; dans la *Vierge* de Dresde, sur le chapiteau d'une colonne, un groupe inspiré de Bellérophon et la Chimère ou de quelque sarcophage; dans le *Calvaire* de Berlin, les trois figures sont inspirées d'un modèle italien, probablement des Giotto de l'*Arena* de Padoue; dans la *Vierge* Rothschild et la *Vierge* Rolin, le paysage rappelle la Meuse avec le pont de Maëstricht, rapprochement qui a été fait pour la première fois par E. Müntz; dans la *Vierge* Rothschild se trouvent des tours d'un caractère anglais et une vue de la vieille église S'-Paul; la *Vierge* Rolin du Louvre renferme une cathédrale probablement française; dans divers de ces tableaux on voit des cyprès, des pins, un palmier-dattier, des oliviers, des orangers, des *chamacrops humilis* en abondance.

Nous avons cru devoir résumer ici l'ensemble de tous ces rapprochements. En effet, les opinions de M. Weale sur Hubert, — opinions en grande partie acceptées par nous après des vérifications où le point de vue esthétique avait une grande part, — sont encore très neuves et sans cette accumulation d'arguments très menus, dont chacun, pris à part est peu important, beaucoup d'esprits, même bien intentionnés, pourraient ne pas se laisser convaincre. Ayant passé nous même par cette période de résistance un peu passive, nous comprenons la nécessité de revenir constamment sur des preuves qui semblent former une poussière plutôt qu'un bloc.

Un autre moyen de familiariser le lecteur avec le sujet, se trouvera dans la discussion même des attributions de M. Weale. Là où son opinion nous paraîtra discutable, nos arguments serviront à éclaircir l'ensemble du problème.



Au sujet du retable, on a vu que nous sommes pleinement d'accord avec lui. Jean n'a exécuté seul que les deux volets d'*Adam* et d'*Eve*, face et revers, et les *Anges chanteurs*; le reste a été conçu et exécuté par Hubert, peut-être avec la collaboration de Jean dans quelques parties secondaires.

Disons en passant que le polyptyque de S'-Bavon, comme tous les chefs-d'œuvre un peu anciens, a subi des retouches. Il a même la réputation d'en avoir reçu « beaucoup ». Mais cet adverbe est moins d'accord avec la réalité des faits qu'avec les impressions très vives de

ceux qui l'ont employé. « Je suis trempé ! » dit de très bonne foi quelqu'un qui a reçu une averse. Cela signifie que ses vêtements de dessus sont un peu mouillés. Il en est de même du retable. Après un examen direct très minutieux, corroboré de notes prises par écrit, nous avons acquis la certitude que ce vaste ouvrage, très retouché dans le paysage et quelques unes des parties accessoires, mais parfaitement conservé dans ce qu'il a d'essentiel, fournit des indications très précises sur les qualités d'exécution propres à chacun des deux frères.

Le *S' Antoine* de Copenhague, que nous n'avons pas vu et que M. Weale tient pour un original d'Hubert, est considéré par d'autres, à cause de ses mérites d'art « inférieurs », comme une copie exécutée par P. Christus. L'infériorité pourrait être réelle, mais relative. En tout cas, dans la photographie de ce tableau, la physionomie du saint, qui semble venu tout droit du retable, le choix des mains fines et trop petites et surtout l'admirable sentiment de nature du paysage, prouvent qu'il s'agit tout au moins d'une excellente copie d'après un original d'Hubert qui faisait partie, presque sans aucun doute, du retable commandé par Robert Poortier. Rien à ajouter à ce que nous avons cité ou dit concernant la *Fontaine de Vie* (copie); les *Trois Marie*, œuvre où l'exécution hubertienne se montre dans la perfection; l'original perdu de la *Vierge à la fontaine* de Berlin; la *Vierge au chartreux* de la collection Rotschild (celle de Berlin est reconnue comme ayant été exécutée par P. Christus *très peu d'années* après la précédente, ce qui permet de faire remonter très haut les premiers ouvrages de ce maître à biographie incertaine). Quant au *Calvaire* de Berlin, nous nous réservons d'y revenir en parlant du *Calvaire* de l'Ermitage.

A propos de la *Vierge dans une église* du musée de Berlin, que M. Hulin avait rendue à Hubert dès 1902 (d'autres critiques avaient fait de même auparavant, mais sans preuves probantes) nous partageons l'avis de M. Hulin et de M. Weale avant notre dernier pèlerinage (1904) à S' Bavon de Gand. Nous croyons à la paternité d'Hubert encore d'avantage, s'il est possible, depuis qu'un examen minutieux — à grand renfort de bésicles — du groupe des Vierges de *l'Adoration de l'Agneau* nous a montré dans la plupart de ces Vierges le prototype évident de la *Vierge* de Berlin. A moins, toutefois, qu'au contraire, la *Vierge* de Berlin ne soit chronologiquement antérieure. Mais peu importe : le type de visage, la tendresse, la grâce, la morbidesse du visage et du geste sont les mêmes de part et d'autre. Toutes ces figures sont sœurs; l'une quelconque des Vierges de *l'Agneau mystique* pourrait aller à Berlin la *Vierge* dans son église, et celle-ci, inversement ne ferait aucune disparate si on la transportait au milieu du groupe des Vierges de Gand.

Le fond du paysage, le caractère architectural de la loggia, et une certaine douceur qui n'exclut pas la grandeur, répandus dans toute la composition de la *Vierge Rolin* du Louvre, avaient fait attribuer cet ouvrage à Hubert par M. Weale, qui a ensuite hésité, mais qui, finalement, le range, avec tous les précédents, parmi les œuvres provenant « d'Hubert

« d'Hubert ou de la collaboration des deux frères ». Nous ajouterons qu'ici la tête de l'Enfant Jésus est absolument pareille comme type à celle de la Vierge Pala de Bruges, preuve assez évidente de la collaboration de Jean. Le paysage avec sa perspective et ses montagnes neigeuses, l'architecture et le portrait du donateur sont d'Hubert.

L'affirmation que le triptyque du musée de Dresde n'est pas de Jean, provoquera peut-être des doutes encore plus accentués, puisqu'on n'y rencontre pas le vaste fond de paysage et l'architecture italienne de la *Vierge Rolin*. Pourtant, dans le panneau central, bien des choses sentent l'inspiration d'Hubert. Une certaine douceur répandue dans tout ; l'architecture romane, il est vrai, mais élégante et fantaisiste ; le type de l'enfant, plus « joli » que celui du Louvre et de Bruges ; l'extrême petitesse des mains de la Vierge sont autant de signatures d'Hubert. Nous ne prétendons pas que l'œuvre soit d'Hubert seul ; mais évidemment elle a été conçue par lui, et il en a dirigé l'exécution, à une époque où Jean, se croyait très sincèrement *arte secundus*. N'est-il pas chose frappante, du reste, que pas un ouvrage signé de lui, antérieurement à la mort d'Hubert, n'existe aujourd'hui ? Nous sommes portés à croire qu'il ne s'en est pas conservé de tels, parce qu'il n'en existait pas. Jean semble n'avoir été, presque jusqu'à la fin, que l'humble et obéissant *famulus* de son frère. La postérité l'a trop vengé.

Ce n'est pas seulement le panneau central de la *Vierge* du musée de Dresde qui fait songer à Hubert. Dans un des volets, la figure de S^e Catherine offre d'un bout à l'autre, une douceur exquise, un moelleux d'exécution particulier, et le paysage qu'on voit par la fenêtre, derrière elle, rappelle plusieurs ouvrages du groupe exotique. Noter surtout les mains du donateur, identiques à celles du S^t François de Turin.

Pour le *Portrait d'homme au chaperon bleu*, d'Hermanstadt, nous n'y avons pas songé ; mais voici les notes prises par nous à Bruges devant cette délicieuse effigie :

« Le portrait n° 18 de P. Christus paraît un peu « en bois » auprès du portrait d'Hermanstadt. Chez celui-ci, le modelé est beaucoup plus vivant. Nez, bouche, oreille, excellemment dessinés. Rides sur le front, si souples ! Le bonnet, avec ses parties pendantes ornées de nœuds, est exécuté à la fois très simplement et très légèrement, presque en *virtuose* qui ne veut pas en avoir l'air. Les mains, moins élégantes de forme que celles du portrait de P. Christus, sont d'une extrême vérité, avec des *caresses de lumière*. Les ongles très soignés *modelés par la lumière*. »

A cette époque, nous ne pensions pas encore à Hubert. Dans les notes prises sans préméditation, les mots soulignés deviennent d'autant plus significatifs ; ils conviennent admirablement à l'exécution délicate, parfois presque féminine, d'Hubert. Jean est plus simple, plus brutal, plus puissant que cela, même quand il cherche la douceur et qu'il la trouve.

Restent les deux S^t François, l'un aujourd'hui chez M. Johnson, à Philadelphie, l'autre, plus grand, au musée de Turin. M. Weale, qui

qui connaît le premier, le considère comme un original, tandis qu'il a des doutes à propos du second, qu'il voudrait revoir avant de se prononcer.

M. Hymans a trouvé, il y a plus de vingt ans, un testament par lequel, en 1470, le sieur Adornes lègue à ses deux filles un tableau « de Jean Van Eyck » représentant *S' François*, et il a, dès lors, identifié ce tableau avec celui de Turin, qu'il considérait très justement comme un original.

De Jean Van Eyck, alors ? Oui, pensait-il.

Voici quelques extraits des notes que nous avons prises devant le tableau :

« L'impression est celle d'une harmonie riche, somptueuse et pourtant sobre, de tons chauds et rompus. Les cassures des rochers sont d'une vérité inouïe. Au 1^{er} pl. gros cailloux arrondis, dont la face supérieure est couverte de lichens (comparer les 1^{ers} pl. des volets du retable de Gand). A droite du spectateur une source sortant des rochers et coulant en cascade. Les verts de l'eau ont bruni, mais il reste les reflets blanc-bleu du ciel, dessinés sur les plis du liquide, qu'on croit voir tomber et couler ! Les masses d'arbres mamelonnées faites de petites touches grasses, claires sur un fond vert plus sombre, modelées par des creux d'ombre entre les cimes sont vivantes, presque mouvantes. Toutes les verdure se détachent en silhouettes d'une extrême douceur, dans un flottement d'atmosphère.

« Au dessus des pieds de *S' François*, un fouillis de *Chamaerops humilis* étonnamment exécutés; la nature même, souple et enveloppée.

Plus loin, une ville aux tours surmontées de clochers pointus et de toits en ardoises et tuiles, avec de nombreuses fenêtres géminées faites de *petits traits verticaux*. Sur le fleuve qui se baigne et qui s'enfuit en fins méandres jusqu'aux montagnes bleues, une largeur de 7 à 8 millimètres de longueur dans laquelle on voit sept figures bien détachées; plus loin encore, sur le quai, de nombreux personnages plus petits, dont un à cheval. (Comparer les figures du lointain dans la miniature XXXVII, f° 59, verso, des *Heures de Turin: Prince arrivant de la mer*.

« Les robes des deux moines ont des plis d'une exécution plutôt douce et délicate que puissante, mais pourtant un peu secs et anguleux. Si Jean a travaillé à ce tableau, c'est seulement pour l'exécution de ces robes. Les cheveux de *S' François* forment une masse homogène, brune, légère, semée à peine de quelques fils très finement faits, qui donnent l'impression de la douceur moëlleuse d'une vraie chevelure.

« Les têtes sont vivantes, très belles, très près de la nature, les mains et les pieds aussi. Il y a des pieds d'exécution *identique* dans le groupe de droite (du spectateur) du retable de Gand. Beaucoup de souplesse et de moëlleux. L'accent très incisif du dessin et le puissant modelé de Jean leur manquent un peu, pourtant; de petits points blancs sur le bout du nez des deux figures (connu dans les *Trois Marie* et jamais dans les œuvres signées de Jean), sur les ongles, sur les parties lumineuses des doigts. Comparer le portrait d'Hermanstadt. »

Il nous paraît difficile à cette description, de ne pas reconnaître
le plus

le plus doux, le plus souple, le moins sculpteur et le plus peintre des deux frères, — Hubert.

Comment concilier cela avec le testament d'Adornes, qui nomme Jean Van Eyck en toutes lettres ? A moins de supposer qu'il s'agit d'un autre *S' François* exécuté par Jean seul, nous devons admettre que le tableau de Turin est une répétition du tableau de Philadelphie, faite par Hubert avec la collaboration de Jean qui l'aurait vendue sous son nom, auquel cas Adornes se serait trompé de prénom, ce qui n'a rien d'impossible ; ou qu'il est une copie aussi belle que l'original, faite par Jean lui-même. Quant à l'hypothèse d'une copie faite par n'importe qui, même par un excellent élève des Van Eyck, nous la repoussons résolument après plusieurs voyages à Turin destinés, entr'autres choses, à élucider ce problème.

Hubert était passablement distrait : — Qu'en savez-vous ? nous dira-t-on. Avez-vous là dessus un document contemporain ? — J'en ai au moins deux. — Des pièces d'archives ? — Mieux que cela : ses œuvres elles mêmes. Dans les *Trois Marie*, les personnages du premier plan sont éclairés de droite à gauche, tandis que les rayons du soleil levant, éclairent de gauche à droite les monuments lointains. Distraction flagrante, s'il en fut. Au moment où nous l'avons remarquée, à Bruges, des milliers de visiteurs et de nombreux critiques d'art étaient passés devant le tableau sans l'apercevoir. Maître Hubert a commis une autre inadvertance qui a longtemps passé inaperçue, tout comme la précédente : dans le tableau de Turin, le moine endormi qui accompagne François est assis par terre, jambes croisées, les doigts de ses deux pieds dépassant seuls le bord de sa robe. Or, il n'a pas de pied gauche ! Il a deux pieds droits ! Cette étourderie n'équivaut pas précisément à une signature, mais avouez qu'elle est moins étonnante si le *S' François* de Turin a été conçu et dessiné par l'auteur des *Trois Marie* !

Nous voici presque au bout de la liste des ouvrages attribués à Hubert — seul ou avec son frère — par M. Weale. Au risque de paraître plus royaliste que le roi, nous croyons encore pouvoir dépouiller Jean de la propriété — au moins exclusive — de quelques ouvrages. Mais ce ne sera pas avant d'avoir traité la question du *Calvaire* de Berlin et celle du *Calvaire* du *Jugement dernier* de l'Ermitage. Ces tableaux ont fait naître des doutes. Tel critique éminent, remarquant qu'ils ne sont pas à la hauteur des meilleurs ouvrages des deux frères, inquiet par leur exécution différente de l'ordinaire, est tenté de les rendre au plus proche voisin des Van Eyck, P. Christus. M. Weale, après avoir accepté pour Hubert le *Calvaire* de Berlin, veut attribuer celui de l'Ermitage et, par suite, son pendant, le *Jugement dernier*, à un maître contemporain des Van Eyck, qui aurait eu pour élève P. Christus.

Nous croyons que ces trois ouvrages ne peuvent pas marcher l'un sans l'autre. A notre avis, ils sont tous les trois d'Hubert et voici pourquoi : Dans le *Calvaire* de Berlin, les types sont italiens. Le caractère du paysage et l'architecture si spéciale du fond de ville qui se détache sur des montagnes neigeuses, le rattachent étroitement



BRUCKMANN

tement au retable de Gand, aux *Trois Marie* et aux ouvrages analogues. Voici quelques remarques plus menues : les cailloux ou petits fragments de rochers, semés au pied de la croix sur un terrain de granit désagrégé, se retrouvent dans les volets de Gand, dans le *Saint François* de Turin, etc.; les nuages très mamelonnés de son ciel sont identiques à ceux du *S' François*, du *Calvaire* de l'Ermitage et de mainte miniature des *Heures de Turin*.

Il est important de se rendre compte que, prise séparément, chacune de ces ressemblances peut paraître insignifiante ; mais leur ensemble est tout à fait probant. Ce n'est pas tout : il faut aller jusqu'au bout de cette énumération d'analogies, aussi fastidieuse que nécessaire. Dans la miniature de Turin f° 34, *verso*, pl. XX, déjà indiquée par nous comme faisant partie d'un sous-groupe-Hubert qui remonte, selon toute vraisemblance, à 1422-24, voici un fond de ville italienne absolument de même conception que celui du *Calvaire* de Berlin, et, chose encore bien plus importante, le Christ de la miniature et celui du *Calvaire* sont la copie presque absolument littérale l'un de l'autre ! Notons enfin, dans le *Calvaire*, le modelé souple, l'élégance de construction et l'éloquence du geste de toutes les mains, presque trop petites, autant de particularités que nous avons tant de fois rencontrées dans le groupe « exotique ».

Il nous faudrait retourner à Berlin pour tenir compte de l'exécution du *Calvaire*. Mais, vraiment, d'après le seul examen d'une excellente photographie, il nous semble qu'Hubert seul a pu exécuter ce riche paysage. Un pasticheur n'y aurait pas réussi, et un grand peintre tel que P. Christus ne se serait pas astreint à une imitation si prodigieusement minutieuse.

Si le *Calvaire* de Berlin est un original, c'est Hubert qui l'a exécuté. Sinon, il nous paraît évident que c'est une excellente copie, d'après une œuvre d'Hubert.

Passons au *Calvaire* de l'Ermitage, qui nous est mieux connu, vu nos longs séjours en Russie, et comparons le à celui de Berlin : même ville lointaine sur un fond de montagnes neigeuses, même petit moulin-à-vent que dans celui de Berlin; mêmes cailloux, mêmes cumulus très mamelonnés. Quant au Christ, remarquez les deux croix faites l'une et l'autre de deux madriers plats, à arêtes vives, assemblés à mi-bois, avec la triple inscription en hébreu, grec et latin sur un rectangle à fond clair bordé de noir. Les deux Christ sont vus l'un et l'autre à peu près de face; leurs têtes, couronnées d'épines, inclinées sur l'épaule droite, encadrées de longues mèches, sont également expressives, également impressionnantes. La proportion des corps est très élancée, surtout dans celui de l'Ermitage, mais sans la maigreur extrême et la fermeté de modelé presque ivoirine qui caractériseront plus tard le type du Christ de Roger van der Weyden; l'analogie se poursuit jusque dans les deux périzoniums en étoffe transparente, presque identiques d'arrangement et de plis.

Encore un détail qui n'est pas sans importance. François Arago a dit quelque part : « Les détails sont la pierre de touche des théories ». Dans le Christ de Berlin, les rotules sont un peu engorgées.

Retouche,

Retouche, pourrait-on dire. Mais celles du *Christ* de l'Ermitage, mieux étudiées, se rapprochent bien davantage d'une forme assez particulière que l'on pourra remarquer dans le *Calvaire* des *Heures de Turin* (lequel n'est, rappelons-le, qu'une copie exécutée par un miniaturiste quelconque d'après un dessin signé d'Hubert); cette forme donne l'impression d'une rotule double; elle se retrouvera d'une manière encore plus marquée dans un tableau très important, qui mérite une étude spéciale. Ne le mêlons pas à la discussion actuelle, déjà assez chargée de minuties.

On remarquera sans peine, malgré de grandes différences de pose, l'analogie qui existe entre les deux *Madeleine* de l'Ermitage et du manuscrit : tête vue en raccourci, cheveux ondulés tombant à flots sur les épaules, bras à demi-levés et repliés à angle droit. Il est difficile aussi de ne pas trouver quelque ressemblance entre la sainte femme aux mains croisées du tableau et la Vierge de la miniature; et encore, entre la s^e femme de l'Ermitage qui porte un mouchoir à sa bouche et celle de la *Pieta* des *Heures de Turin* qui fait un geste semblable. Tout cela est très concluant.

Si maintenant l'on compare le *Calvaire* de S^t Pétersbourg au volet des *Défenseurs du Christ*, on y trouvera la même composition en hauteur; la même foule grouillante de figures aux mains *élégantes et petites*; les mêmes têtes coiffées de bonnets de fourrure aux formes cannelées, les mêmes chevaux aux crinières flottantes, dont les oreilles pointées en avant se ressemblent par la forme spéciale du cornet; il faut remarquer que les chevaux de l'Ermitage sont d'une allure encore plus fringante, avec des raccourcis plus hardis. C'est bien Hubert.

Cette liberté de mouvement, cet imprévu et ce naturel d'attitudes, ce gras d'exécution, enfin, ne se retrouvent à un degré semblable chez aucun autre peintre du 15^e siècle et font de lui, à ce point de vue comme à d'autres, le plus extraordinaire, le plus hardi, le plus grand des précurseurs flamands.

Le plus grand précurseur, oui, pour l'extrême nouveauté, pour l'infinie variété de ses dons pittoresques et imaginatifs... Le plus grand créateur de chefs-d'œuvre, non. Ce titre là doit être laissé à Jean, qui dépasse son frère de toute la tête, qui restera le plus sévère dessinateur, le plus puissant constructeur et modelleur de figures non seulement du 15^e siècle, mais de toute l'école flamande, — Rubens lui-même y compris.

Nous pourrions passer sous silence le *Jugement dernier* de l'Ermitage, qui doit suivre les destinées du *Calvaire*, puisque l'on sait positivement qu'il est le volet opposé du même triptyque. Faisons remarquer cependant avec Durrieu, que le Christ et le S^t Jean-Baptiste de ce volet offrent beaucoup d'analogies avec deux figures de la pl. XXXVIII des *Heures de Turin*, le *Christ enseignant le Pater aux Apôtres*. Un autre rapprochement, qu'il n'a pas indiqué, doit être fait entre la mer orageuse des miniatures de Turin et celle du *Jugement dernier*. Quel est donc ce peintre mystérieux, qui ne serait pas Hubert et qui se servirait de tant de détails enfouis dans un manuscrit d'Hubert appartenant à un prince ? Petrus

Christus,



MINIATURE DES HEURES DE TURIN.

Christus, qui en effet, semble avoir connu intimement l'œuvre et, sans doute, la personne d'Hubert ? Mais P. Christus, qui a été, une fois dans sa vie, presque au niveau des plus grands (dans sa *Mise au Tombeau* de Bruxelles) s'est précisément montré, dans le *Jugement dernier* de Berlin, fort inférieur à son prototype de l'Ermitage. Laissons donc Petrus et disons : Hubert.



Est-ce là tout ce qu'il faut retirer à Jean pour le restituer à son frère ? Il nous paraît évident que non.

Le *Christ* en buste, de face, du musée de Berlin, ne peut être de Jean. M. Kaemmerer donne pourtant l'inscription que porte ce tableau ; *Johannes de Eyck me fecit et applevit anno 1438*. Mais la fin : AME IXH XAN, gâte tout. Dans le premier mot de cette devise, Jean employait, au lieu de l'L, un A dont la première branche était fort écourtée ; le faussaire a cru y voir les restes d'un M. Pour l'S, Jean employait un C que l'on trouve dans les inscriptions grecques ; le copiste, peu versé en paléographie, a cru y voir un E dont le petit trait médian était disparu. D'où : AME.

L'inscription fut-elle authentique, d'ailleurs, et l'œuvre originale, il faudrait encore y voir une œuvre d'Hubert, signée par Jean. Tout rappelle Hubert dans cette figure : le nimbe est identique à celui du Christ dans *le Baiser de Judas* que Durrieu reproduit dans son article. La tête rappelle beaucoup le Christ du retable de Gand. Mais l'exécution de cet ouvrage, non dépourvu d'un certain charme, est trop molle pour Hubert. C'est l'œuvre d'un élève, ou peut-être d'un copiste reproduisant un original perdu.

Le Musée de Berlin possède une copie d'un soi-disant *portrait de Bonne d'Artois*, seconde femme de Philippe-le-Bon. Ainsi que le fait remarquer Kaemmerer, l'indication du nom de la duchesse pourrait n'être qu'une fantaisie d'un pasticheur du portrait de la femme d'Arnolfini, qui est de Jean et de 1434. Mais les points lumineux de l'arête du nez et des coins des lèvres sentent l'influence évidente d'Hubert. Il faut donc hésiter entre une copie d'après Hubert et une imitation d'un portrait de Jean par un élève immédiat d'Hubert. Mais la seconde supposition est trop compliquée pour être probable.

Le *Portrait d'homme* du musée de Leipzig, que nous ne connaissons que par une bonne reproduction, ne peut pas être de Jean. La recherche du caractère que l'on croirait y remarquer n'est qu'apparente. Ces petits yeux, ce gros nez, cette lèvre supérieure si mince, cette lèvre inférieure si épaisse, ces mains aux doigts en fuseau ne sont que du trompe l'œil et de là peu près, — comparés à Jean, bien entendu. — Prise en elle-même, en dehors de son écrasante attribution, l'œuvre ne manque ni de charme ni de souplesse. Mais on peut y voir tout au plus un Hubert Van Eyck passable, ou l'œuvre d'un de ses plus brillants élèves.

Le *Christ* en profil du musée de Berlin laisse place à quelques doutes. M. Kaemmerer, dans son très intéressant volume : *Hubert*

und

und Jan Van Eyck, peu suspect de tendresse pour Hubert, puisqu'il ne lui attribue rien en dehors du panneau central du retable de Gand, n'ose donner ce *Christ* à Jean qu'avec un point d'interrogation. Pourquoi? C'est que, dans ce profil très bien modelé, très peu idéalisé, dont le point de départ est un modèle qui ressemblait un peu à un camée célèbre représentant une tête de Christ, l'historien d'art a trouvé, au lieu de l'énergie de Jean, une certaine douceur d'exécution qui l'a troublé, non sans motif. Remarquez en passant le reste de « croix pattée » qui subsiste derrière la tête du Christ; et puis encore la négligence — on ne peut, cette fois, appeler cela distraction, mais les deux choses se tiennent, — qui fait que les rayons du nimbe ne divergent pas à partir du même point central. Le caractère de l'exécution, beaucoup plus important que ces minuties, est là, d'ailleurs, pour nous conseiller de croire qu'il s'agit d'une œuvre d'Hubert.

Il paraît que le Dr Bode, à propos de l'*Annonciation* de l'Ermitage, avait pensé à Hubert à cause du caractère archaïque de cette remarquable peinture. Nous avons songé au même maître pour une autre raison. Rien n'empêche, à notre avis, que l'exécution soit de Jean; mais, l'éloquence du geste des mains, la pose expressive de la tête, tendent prouver que l'invention de la scène et, au moins, l'exécution du dessin initial sont d'Hubert.

La *Madone* d'Incehall (collection Wald-Blundell) offre un problème plus ardu que nous signalons, mais qu'on ne peut résoudre définitivement sans un sérieux examen de l'original.

Objection à prévoir : — Pourquoi hésitez-vous devant une photographie de la *Madone* d'Incehall, quand vous êtes si affirmatif devant une simple reproduction du *Portrait d'homme* de Leipzig?

Affaire de dimension. Une tête de 7 à 8 centimètres de hauteur supporte facilement l'outrage des craquelures, assez petites dans les tableaux de ce temps là; il en est autrement pour une composition où les visages n'ont que 10 à 15 mm. Ici, l'effet des craquelures peut donner un cliché défectueux; moins sûr, en tout cas. Pourtant, dans la *Madone* d'Incehall, telle que nous la voyons reproduite, il y a un charme de valeurs tout spécial que Jean ne recherchait guère, et le type du visage de l'enfant Jésus fait absolument penser à Hubert, tout comme le mouvement souple de son corps et le côté un peu anecdotique de son geste d'enfant qui feuillette un livre. Notons encore la torsion si vivante du cou de la Vierge, l'expression de son visage, la délicate morbidesse de sa main souple et fine. Jean Van Eyck, plus hiératique et plus grandiose, ne recherche guère ces nuances là.

— Mais la signature ! Lisez plutôt : *Completum anno domini 1432 per Johannem de Eyck; Brugis. Als ich kan.*

Et, c'est précisément la signature qui nous fait dire que le problème est ardu ! Si elle n'existait pas, nous dirions que la *Madone* d'Incehall est un des plus parfaits chefs-d'œuvre d'Hubert, tant par le charme subtil des attitudes, du sentiment exprimé, que par la solidité particulière du modelé. Toutefois, avant de lancer une pareille assertion, il s'agirait d'abord d'examiner sérieusement l'original et d'y trouver

d'y trouver, dans les chairs, la grande morbidesse hubertienne, dans les draperies une exécution en pleine pâte, très différente du procédé par teintes lisses et *transparentes* qui caractérise les draperies de Jean. Mais si, comme il est probable, — vu la signature, — l'exécution propre à Hubert ne s'y trouvait pas, il resterait à expliquer l'existence, dans une œuvre signée Jean Van Eyck, d'une composition si inattendue de la part de Jean et si familière à Hubert.

Le seul moyen de résoudre cette flagrante et violente antinomie, c'est de supposer que le petit chef-d'œuvre, conçu et dessiné par Hubert, est resté inachevé à cause de la mort de l'aîné des deux frères, peut-être même après un commencement d'exécution picturale, et que Jean l'a terminé, *completum*.

Le sens primitif de *completum* est « rempli » d'où les dérivés successifs « complété » et « achevé ». Celui qui écrit qu'il a achevé un tableau à telle époque peut vouloir signifier qu'il a mis la dernière main soit à son propre ouvrage, soit à une œuvre commencée par autrui. La première interprétation est la plus probable, il faut en convenir. Cependant, on ne doit pas oublier que, lorsqu'il a écrit sur le panneau de la *Vierge à la fontaine*, d'Anvers : *Johannes de Eyck me fecit, complevit anno 1439*, Jean donnait ici clairement à *complevit* le sens de « termina », tandis que *fecit* est là pour dire que le tableau est absolument de lui. Mais ce n'est pas de l'amphibologie du mot *completum* que nous sommes parti pour nous lancer dans des hypothèses. C'est l'œuvre même, l'œuvre toute seule qui nous a inspiré ces réflexions, ces doutes, ce désir de faire des vérifications sur l'original. Nous n'avons songé qu'après coup à la signature. Quoi qu'il en soit, le problème est posé, livré tel quel *disputationibus hominum*.

La Vierge à la fontaine, d'Anvers, parmi les ouvrages signés de Jean, est certainement, avec la *Madone d'Incehall*, celui qui se rapproche le plus d'Hubert. Sans la signature, absolument explicite, on pourrait douter, mais Jean *fecit* et *complevit* cette œuvre charmante. Ayant sous les yeux, en original ou en dessin, la Vierge d'Hubert devinée par M. Weale à travers la copie du musée de Berlin, Jean a voulu reprendre ce thème. Il n'en a pas fait une copie littérale : son exécution, surtout dans les anges, est restée un peu plus dure ; il n'a accepté dans son fond que des fleurs de la zone septentrionale, des roses rouges, quelques fleurettes blanches ; le bleu admirablement profond de la robe de la Vierge est obtenu par des couches *transparentes* et non par une exécution en pleine pâte, comme l'aurait fait probablement Hubert. Bref, il a traduit à sa façon la Vierge de son frère, mais avec l'intention évidente de rivaliser avec lui de souplesse, de charme, de délicate richesse, sinon même de virtuosité. Il y a presque absolument réussi. Ce petit tableau est comme une fleur exquise dans l'œuvre ordinairement plus sévère de Jean.

N'oublions pas que, comme le prouve l'absence complète des tableaux signés de lui avant 1432, Jean, pendant de longues années, sans doute de 1410 à 1422, a collaboré silencieusement, humblement, avec son maître. Emancipé ensuite, il a pu montrer son tempé-

rament

rament personnel, sa recherche du caractère, du grandiose dans les attitudes ; mais sans doute, s'il l'avait voulu, s'il n'avait pas dédaigné certains raffinements, il aurait pu suivre sans déviation les traces de son frère. Félicitons-nous qu'il ne l'ait pas fait. Si grand que fut son maître et précurseur, Jean l'a dépassé, le jour où il s'est avisé d'être lui-même.

En avons-nous fini avec les ouvrages, attribués à Jean, dans lesquels on peut retrouver l'influence d'Hubert ? Il en reste un qui nous inspire des doutes. Au Congrès de 1902, nous avons lu un mémoire, *Originaux et copies à propos de l'Exposition de Bruges*, dans lequel, entr'autres choses, se trouvait une revendication très nette en faveur de l'authenticité d'un tableau alors très discuté, le *Tripptyque du prévôt de St-Martin d'Ypres*. Nous avons reconnu, avec tout le monde, que, dans cet ouvrage si maltraité, une grande partie du paysage, tout le ciel, et tout le devant du costume du donateur, (outre sa tête, remplacée par le portrait d'un autre personnage !) étaient couverts d'affreux repeints. Mais nous avons soutenu que le reste du tableau, presque absolument intact, offrait une beauté extraordinaire et même, dans le costume du donateur, certaines particularités d'exécution qu'on retrouvait dans les étoffes brochées de la Vierge Van de Paele ; et notre conclusion était qu'il fallait voir là une œuvre authentique de Jean Van Eyck, indignement maltraitée.

Cependant nous faisons une réserve en disant ; « La tête de la Vierge et l'Enfant sont loin d'avoir le puissant caractère de la Vierge Van de Paele ; mais on y trouve un bon sentiment de nature ». Aujourd'hui nos souvenirs, encore très précis, nous disent que le type de la Vierge et celui de l'enfant, avec leur grande délicatesse et leur mollesse relative, appartiennent bien plutôt à Hubert, et nous ne croyons nullement que cette mollesse là soit le résultat de retouches importantes. Ce sera notre dernière remarque sur les ouvrages qu'il faut peut-être retirer à Jean, au moins pour la conception et sans doute dans le cas présent, pour l'exécution de la Vierge et de l'enfant ; notre dernière remarque pour aujourd'hui, car le dernier mot n'est pas dit, et une tournée à travers les collections et les musées européens comblerait sans doute quelque lacune. Tel de nos confrères en a peut-être comblé une à l'heure présente.

(A suivre)

DURAND-GRÉVILLE.

UN MANUSCRIT FLAMAND DE L'ATELIER DES BENNING.



L s'agit d'une pièce conservée à Munich, que personne jusqu'ici n'a décrite, et dont personne à Munich même n'avait relevé les parentés.

Comme le lecteur en jugera lui-même par la comparaison des peintures reproduites, il n'y a nul doute que ce manuscrit n'émane de la même officine et soit de la même main que les *Heures de Notre*

Dame dites de Hennessy, ornement exquis du Cabinet des manuscrits de Bruxelles. Je rappelle que M. Destrée attribue ces dernières à Simon Benning. Si cette conclusion est exacte, il faudra pareillement placer le même Simon soit comme auteur, soit comme patron et maître d'atelier, à l'origine du manuscrit de Munich.

Ce manuscrit porte dans la série latine (cim.) le n° 23638, et dans celle des pièces précieuses (cim.) le n° 4. Il mesure 14 c^{mm} sur 10 et est composé de 30 feuillets. Tout ce qu'il contient de peintures, hors une, consiste dans un Calendrier à deux feuilles, décorées par mois. La suite manuscrite des jours est inscrite sur une de ces feuilles qui n'a de peint que l'encadrement, l'autre est remplie par la peinture; l'encadrement n'est pas de plusieurs petits sujets, mais d'une peinture censée de pleine page, dont le texte manuscrit couvrirait une partie, laissant visibles sur le côté, des arbres; au bas, des personnages raptés à dessein, et de qui la hauteur n'excède pas les marges. Cette disposition est celle des *Heures de Hennessy*.

Voici tous les sujets de ces peintures dans l'ordre, les sujets d'encadrement suivant à chaque article les peintures de pleine page:

JANVIER. Pleine page. *Le bois fendu*. Devant une maison paysanne où paraissent quelques personnes, un homme lève sa hache au dessus d'une bûche. Une femme et un enfant ramassent les débris. Une église au fond. Encadrement. *Les boules de neige*. Quatre enfants dont deux s'assailent de ces boules. Un autre porte une pelle sur l'épaule.

FÉVRIER. Pl. p. *La culture de la vigne*. Cinq paysans occupés de ce soin. Un porte sur le dos les sarments enlevés. Des rochers bordent le coteau; au-delà la mer et des bateaux. E^{nt}. *Les barques au rivage*. Trois personnages debout à terre semblent observer le mauvais temps.

MARS. Pl. p. *L'arbre abattu*. Un jardin devant une riche maison. L'ouvrier salue la maîtresse du lieu qui semble l'entretenir. Derrière celle-ci plusieurs personnes. E^{nt}. *Le sciage*. Deux hommes dans une forêt scient un arbre abattu au moyen d'une scie à deux mains.

AVRIL.

AVRIL. Pl. p. *Promenade galante*. Deux groupes d'un homme et d'une femme paraissent s'entretenir dans un magnifique jardin; deux des personnages sont en marche, les deux autres arrêtés près d'une fontaine. En arrière, la maison; au fond, la ville. E^{nt}. *Les moutons emmenés*. Un berger tire ses moutons du bercail pour les conduire au pâturage. A distance un autre berger tenant sa houlette.

MAI. Pl. p. *Promenade sur l'eau*. Deux groupes galants dans un bateau que deux bateliers accompagnent. Un des cavaliers joue de la flûte, une des dames de la mandoline. A gauche un pont traverse la rivière. Des seigneurs à cheval sur la berge. E^{nt}. *Les vaches au pâturage*. Elles sont au nombre de quatre. Une bergère les garde.

JUIN. Pl. p. *Les moutons tondus*. Deux hommes procèdent à cette opération, assis contre une auberge dont l'enseigne se détache sur un fond de rivière. Quatre autres personnages à des distances diverses. E^{nt}. Même sujet. Un tondeur assis, l'autre debout.

JUILLET. Pl. p. *Les foins*. Deux faucheurs et deux faneuses sur le devant et à quelque distance. Plus loin un homme qui tire une charette et une troisième faneuse. Au delà une rivière et un moulin à vent. Au fond une ville. E^{nt}. *Le foin engrangé*. Un homme fait boire les chevaux. Un autre debout sur le char présente le foin au bout d'une fourche.

AOUT. Pl. p. *La moisson*. Trois ouvriers dont une femme. Au delà un chemin montant qu'un char de blé gravit. E^{nt}. *La cueillette des pommes*. Un homme dans l'arbre sur une échelle. En bas, deux femmes et un enfant.

SEPTEMBRE. Pl. p. *Les semailles*. Un paysan au fond conduit sa charrue. Devant, deux chevaux, qu'un autre mène, tirent une herse. Entre eux, un semeur. E^{nt}. *La glandée*. Un homme et des cochons dans un bois.

OCTOBRE. Pl. p. *Le chargement du vin*.⁽¹⁾ Trois hommes s'entre-tiennent près de plusieurs tonneaux que des hommes de peine emplissent, tandis qu'un valet tire le vin que les acheteurs devront goûter. Une grue d'une forme extrêmement curieuse, qu'un autre valet met en mouvement, occupe tout le fond du tableau. E^{nt}. *L'Abattoir*. Un homme maintient un bœuf qu'un autre se prépare à abattre. Près de la porte un autre bœuf.

NOVEMBRE. Pl. p. *La Chasse*. Un seigneur sur un cheval et qui en conduit un autre, revient accompagné de son valet armé d'une pique et menant deux chiens. Derrière, les bâtiments d'une ferme avec les paysans à l'ouvrage. E^{nt}. Même sujet. Le chasseur rentre, le gibier à l'épaule, et poussant devant lui trois chiens. Les bords d'une rivière.

DÉCEMBRE.

(1) Le cadre dans lequel se passe cette scène est l'ancienne Place de la Grue à Bruges; la "Roya", la sépare de la Rue S^t-Jean.

Le célèbre retable de Memlinc à l'Hôpital S^t-Jean, le fond du portrait de J. Fernagant de P. Pourbus au Musée communal, un volet de triptyque au Musée Archéologique à Bruges représentent, avec des variantes importantes, ce site brugeois.

La miniature semble devoir être considérée comme une reproduction fidèle, car ces dispositions concordent avec les mentions des archives communales.

On peut en conclure, que la peinture a été faite sur place, et l'attribution à l'Ecole brugeoise se justifie encore par ce fait.

C. T.



TEUFEL

DÉCEMBRE. Pl. p. *La veillée*. Des cavaliers et des dames s'entretiennent dans une chambre au fond de laquelle une table de jeu est dressée. Quelques personnes sont assises alentour ; une haute cheminée derrière. E^{nt}. Sujet inconnu. Une foule de personnages, hommes et femmes, les hommes portant des lances dans les rues d'une ville.

Miniature unique, au commencement de l'ouvrage. *La Création de la femme*. Dieu le Père vêtu en pape tire Ève de la côte d'Adam endormi et bénit cette nouvelle créature. Au fond une fontaine, et de l'autre côté d'un fleuve, Ève qui, tentée du démon, cueille la pomme.

Il ne paraît pas indispensable de louer longuement ces miniatures. Tout le mérite des *Heures de Hennessy* s'y retrouve. Elles ont beaucoup de légèreté et de finesse. Le coloris est clair et l'exécution douce. La figure, sans être exquise, est traitée avec agrément ; une pratique avisée rachetant de ce côté ce que le dessin a d'un peu incertain. Le paysage y est en perfection. L'échantillonnage des tons d'arbres, la touche des feuilles, le fuyant gradué des fonds, font de ces petites peintures autant de chefs-d'œuvre à cet égard. Au total le manuscrit de Munich doit passer pour une des plus charmantes œuvres de cette école gantoise-brugeoise dont M. Durrieu a plusieurs fois entretenu le public érudit, et où brillent d'un parfait éclat les noms de Benning et d'Horenbout.

Comme au demeurant, il importe de montrer autrement que par des considérations de style la parenté de ce manuscrit avec les *Heures de Hennessy* ; j'ajouterai le rapport exact des motifs qui se retrouvent de l'un en l'autre, et que cette identité oblige de regarder comme tirées de préparations originales communes.

Le Chasseur de NOVEMBRE placé à l'encadrement dans le manuscrit de Munich, se retrouve avec un des chiens qui l'accompagnent au mois de JANVIER des *Heures de Hennessy* à l'encadrement pareillement.

Trois personnages du FÉVRIER de Munich à la pleine page, reparaissent dans les *Heures de Hennessy* à l'encadrement du même mois.

La composition de MARS est la même à Munich et dans les *Heures de Hennessy* pour la pleine page ; seuls, les personnages sont changés. L'encadrement de ce mois est également le même, sauf des détails insignifiants.

L'encadrement au JUIN de Munich contient deux personnages rigoureusement reproduits dans l'encadrement du même mois des *Heures de Hennessy*.

C'est tout, et c'est assez pour prouver ce qu'on prétend, et que personne ne voudra contester. Il faut joindre, en l'absence de l'identité même, la parenté des inventions, l'air de famille des divers sujets, librement repris, transformés, renversés d'un livre dans l'autre, comme il arrive aux mains de gens qui s'en sentent les maîtres parce qu'en effet, ils en sont les auteurs.

Ces traits dûment reconnus et le mérite de l'œuvre, fera que d'autres, j'espère, aimeront à l'étudier, et ne manqueront pas d'en tirer de nouvelles lumières pour l'étude d'un chapitre des plus intéressants de l'art flamand.

ŒUVRES SATIRIQUES DE QUENTIN METSYS.



QUENTIN METSYS est à Dürer, disons comme Erasme est à Luther, un intellectuel, un être sensible, aristocratique, à côté d'un artiste d'une rudesse encore primitive, sentant profondément, grave et simple dans sa force, la force du peuple qu'il incarne. A l'époque de la Réforme, alors que sous l'impulsion d'hommes à l'enthousiasme débordant et à la conviction inébranlable se fait jour un élan gigantesque vers le nouveau, dans les classes supérieures des villes, une civilisation raffinée jusqu'aux dernières limites, fait éclore de douces fleurs d'une science consommée qui joue avec les formes, et d'une manière précieuse qui frise légèrement l'affectation. L'esprit de cette civilisation a exercé son influence à peu près sur tous les artistes néerlandais et bas-rhénans de cette époque. Il s'est traduit diversement selon le tempérament de l'artiste et le caractère de sa race. Doux et agréable chez les peintres de Cologne, chez les maîtres de S' Bartholomé et de S' Séverin, plus dur et plus anguleux chez les Hollandais, Lucas de Leyde et Corneille Engelbrechtsz, plus animé et plus extravagant chez les Flamands, il trahit partout le même effort pour exprimer une sensibilité extrême et une élégance raffinée.

Mais plus qu'à personne ce faire semble propre à Quentin Metsys. Des tons qui miroitent délicatement et qui s'emboivent, voilent le jeu nerveux de la physionomie et du geste chez ses personnages éthérés. Des femmes divinement tendres, aux yeux en amande et aux longs doigts fuselés vivent une vie mystique au milieu de colonnes de verre transparent et de tapis aux dessins exotiques. Des voiles diaphanes courent parmi les cheveux, des pierreries étincelantes cerclent les gorges et les poignets, des ornements d'or, des objets sculptés rehaussent l'éclat des trônes et des baldaquins. Et les hommes semblent distingués, leurs commissures labiales dénotent l'intelligence et leurs gestes marquent la conviction qu'ils ont de leur propre grandeur. Ils savent parler sensément, se conduire fièrement et faire de leur vie œuvre d'art. Il est d'autant plus étrange de voir surgir tout-à-coup, au milieu de cette société choisie, des compères sauvages, grossiers, aux nez pendants et aux bouches larges, qui viennent détruire toute harmonie. C'est un contraste effrayant qui
cependant

cependant, au fond, produit un effet bienfaisant. Car la grossière pétulance flamande brise ici d'un seul coup l'atmosphère de sensiblerie exaltée dans laquelle le forgeron sentimental s'était introduit. A dire vrai, par cette réaction trop violente, la caricature touche à l'exagération triviale et repoussante, comme l'expression du sentiment frôlait l'affectation.

Toutes proportions gardées, on peut établir un parallèle entre Quentin Metsys et Léonard de Vinci. Chez lui aussi les contours sont estompés de nuances vaporeuses; lui aussi peint flou; lui aussi éprouve le même plaisir à donner à ses personnages une délicatesse féminine, adoucissant même le type masculin; enfin sa réaction consiste également dans la représentation d'êtres horribles. Mais, en tant qu'Italien, Léonard de Vinci possédait une noblesse innée, et la mesure en toute chose convenait à sa nature. Quentin Metsys avait de la peine à s'approprier l'une et voilà pourquoi il perdit souvent le sentiment de l'autre.

L'artiste du Nord connaissait cependant des ouvrages du Méridional. C'est ce qu'on constate à la vue de quelques dessins qui se trouvent dans les Offices de Florence et qui portent là le nom de Pierre Breughel l'Ancien. (1) Ces feuilles méritent d'autant plus d'attirer notre attention, qu'elles sont l'illustration explicite des contradictions inhérentes à la nature de l'artiste anversois.

Ce pourraient être des études pour une kermesse avec des paysans dansants et buvants, quoique ce tableau eût dû avoir un aspect grotesque. Un vieillard chauve, imberbe, difforme, à la tête démesurée, aux jambes de cotret, matassine, un ris satanique aux lèvres; un autre s'enfuit, mains tendues, basques au vent; un



troisième — son extérieur accuse le vieux cabaretier — semble également fringuer les manches retroussées... ou est-ce l'ivresse qui le fait se dandiner de la sorte? Un affreux trio de vieillards nus s'adonne au vin; le nez horriblement long d'un d'entre eux trempe dans le contenu d'un gobelet qu'il vide avec une volupté indicible; deux autres,

" (1) Wörmann a publié deux feuilles couvertes de caricatures qui se trouvent dans le musée de chalcographie de Dresde comme étant de la manière de Quentin Metsys. „ Les doutes quant à la paternité de l'œuvre sont pleinement justifiés.

autres, le premier tenant une cruche, le second accroupi, s'efforcent de lui enlever le gobelet, tout en grimaçant d'une façon bizarre. Sur une cinquième feuille, un vieillard roue de coups de bâton un homme couché à terre, qui ne porte qu'un vêtement collant et une écharpe autour des reins. (1)

Un état d'esprit étrange se montre dans ces feuilles. Quelle contradiction entre ces grimaces grotesques et ces gestes artistiquement tordus, entre ces lignes grossières et cette touche nerveuse qui suit en tremblant chaque cheveu, chaque ride. Contradiction semblable à celle de ce couple grotesque de la Collection de la Comtesse de Pourtalès (à Paris) et que rappelle aussi le type du vieillard dansant. Ce sont des satires pleines d'esprit et de finesse satanique, à la manière d'Érasme, et non pas de l'humour bourgeoisement grossier et sain, comme celui de Dürer ou de Luther!

On sait que Dürer a été personnellement en contact avec le monde raffiné d'Anvers. Il a fait le portrait d'Érasme de Rotterdam qui, pour honorer le modeste artiste de Nuremberg, lui fait cadeau d'une mantille espagnole. Il a aussi visité « Maître Quentin » dans sa demeure. On peut se figurer la façon dont le forgeron grêle, aux doigts longs et maigres, aura serré la main osseuse de l'allemand, et l'étonnement de celui-ci devant la splendeur, dans laquelle Metsys vivait. Car les peintres anversoises de cette époque étaient riches et, dans son Journal, Dürer s'étonne naïvement de leur existence heureuse. Il admire l'argenterie et la décoration du local de réunion de leur confrérie et les mets exquis qu'on y sert, et lors de sa visite au chœur de l'Abbaye de S' Michel il s'exclame: « A Anvers on n'épargne pas les frais pour ces sortes de choses, car on y a assez d'argent ». Ce qui produit aussi une impression étrange, c'est qu'il fait observer d'une part que les peintres et les menuisiers anversoises ont construit pour l'entrée de Charles-Quint un arc de triomphe de 4.000 florins et qu'il note immédiatement après, parmi ses menues ressources, la vente de seize petites Passions à quatre florins.

Il n'est guère étonnant que cet allemand impressionnable ait subi à Anvers des influences artistiques dont il tira profit. Ainsi le Saint Jérôme de Dürer à Lisbonne a des points de contact avec l'art de Metsys. On s'accorde à croire en général que Dürer fut l'inspirateur, et, en effet, nombreuses sont les copies flamandes plus ou moins exactes de son œuvre, qui est demeurée bien longtemps dans les Pays-Bas (2) (par ex. à Gênes, Palazzo Bianco, dans les Offices, à Carlsruhe, Schleissheim, Munich, à l'Academia di S. Luca à Rome, au château sur l'Isola bella au Lac Majeur (3). Mais la situation me semble absolument inverse. Il n'y a pas loin des *Changeurs* de Metsys, conçus avant

(1) La grandeur des dessins, faits au crayon argenté, retouchés partiellement à la plume, est dans l'ordre indiqué: 1) 22.8×16.6; 2) 21.6×18.4; 3) 16.1×13.3; 4) 24×18.3; 5) 24.5×20.2. A comparer non seulement les caricatures de Léonard de Vinci, mais aussi son S' Jérôme qui est au Vatican. L'individu accroupi (feuille représentant les trois hommes) montre une figure raccourcie analogue. Comme le fait observer à juste titre G. Glück (*Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlung*, 1904), J. Bosch a subi également l'influence des œuvres de Vinci.

(2) Cf. A. Weber, *Helbings Monatsberichte*, I page 327.

(3). Elles portent presque toutes la dénomination: copies d'après Q. Metsys. M. Zimmermann parle des deux derniers tableaux dans la *Zeitschrift für bild. kunst*, nouv. série, XII p. 21.



avant le séjour de Dürer, au tableau demi-corps de S' Jérôme assis derrière sa table de travail. Un original de la composition du peintre anversois, une peinture large à la différence de celle de Dürer, est encore inconnu jusqu'aujourd'hui, quoique l'école de Quentin compte de nombreuses variations inspirées par elle (Berlin; Madrid; Schleissheim; Collection Cels à Bruxelles; Collection Becker à Louvain; Vienne etc.) Mais nous pouvons renvoyer à une œuvre, qui, si elle est de Metsys, représente S'-Jérôme moitié-corps, non il est vrai dans sa chambre, mais au milieu d'un paysage. Cette composition doit être d'avant 1520, elle aussi a été remarquée et reproduite dans la suite, p. ex. par Jan Van Hemessen.

Ce tableau (bois 49.4 x 79) se trouve au Palazzo Rosso à Gênes, sous la dénomination de « Luca da Olanda » dénomination en usage en Italie pour de vieux tableaux néerlandais. Le coloris, le manteau couleur de cinabre du Saint qui élève les regards vers le Crucifié, un rouge entouré de tons flous comme sur l'Autel à Anvers, rappelle le maître flamand. C'est avec une finesse qui dénote un grand coloriste que le ton est mis en accord avec le vert bleuâtre, chaud et tendre du paysage, dont les hauteurs à l'arrière-plan prennent une nuance vert-grisâtre, ce qui est également particulier à Metsys. Les couronnes d'un vert-brunâtre des deux arbres élancés qui s'élèvent à l'avant-plan sont peintes d'une main légère et le brun solide du roc, sur lequel s'élève la sombre silhouette du Crucifix, couvre à peine le sol. Le crâne, dont les tendres nuances tirent sur le blanc jaunâtre et le verdâtre, la longue barbe aux minces fils d'un bleuâtre argenté dénotent la joie de l'orfèvre aux lumières scintillantes. Mais il y a plus : les formes, telles que la tête légèrement penchée de côté et comme étirée, le mouvement de la main étendue, le cadre étroit où la figure a été mise, tout cela trahit notre artiste.

On n'a qu'à comparer cette œuvre au S' Jérôme de Dürer pour se rendre compte de la différence de conception. Chez Dürer c'est l'ascète sombre, qui veut pénétrer le monde des pensées d'une façon concentrée, d'un œil presque farouche, l'image du savant scrutateur qui lutte pour connaître la vérité; ici, c'est le moine paisible qui, plongé dans une douce prière, pose, exalté, la main sur la poitrine et élève en extase les regards vers le Crucifié. Quentin Metsys doit être très compréhensible à notre époque. Car il est l'artiste à la fine observation psychologique, qui s'abandonne joyeusement aux jouissances rares de la ligne et de la couleur, à des sensations rêveuses, mystiques. Il est également compréhensible à ce point de vue ci, qu'il est encore primitif et pourtant déjà précurseur de Rubens, le favori des peintres modernes. (1) Lui aussi s'y connaît déjà à faire briller une splendeur puissante de tons sous le fin voile brumeux de l'azur; lui aussi est un maître dans l'art de peindre à la surface la vie vibrante, de sorte que nous voyons le sang couler dans les veines, que nous sentons l'haleine s'échapper de la bouche légèrement ouverte, que nous apercevons le mouvement des lèvres, la vibration des ailes du nez, le tressaillement des nerfs dans les extrémités des doigts.

D^r W. VALENTINER.

(1) Cf. *L'étude de Max J. Friedländer dans le Museum.*

UNE CHAPE FLAMANDE A LA CATHÉDRALE DE GUBBIO.



ETUDE des anciennes broderies démontre la dispersion de ces productions artistiques, au cours du Moyen-Age et de la Renaissance, dans des contrées souvent très éloignées de celle de leur fabrication.

La Flandre fut toujours, et à juste titre, renommée pour ses belles et fines *broderies historiées*. Aussi voyons-nous nos riches seigneurs français et nos grandes églises demander à Bruxelles, à Bruges, à Gand, à Liège, ou à quelque autre notable cité des *chambres et des chapelles de broderies* aussi bien que des somptueuses tapisseries.

Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, le pieux Charles de Blois envoie chercher à Bruges des orfrois pour la Cathédrale de Rennes⁽¹⁾. Là aussi Pierre le Prêtre, abbé de Saint-Riquier, commande de précieux ornements pour son église en 1477⁽²⁾. En 1535, la noble frairie des Bourgeois, de Vitré, députe un de ses frères « *au pays de Flandre* » pour y acheter une chapelle complète de drap d'or, du prix de 540 livres tournois⁽³⁾. A ces exemples, j'en pourrais ajouter vingt autres.

Dans ces temps, où les voyages étaient difficiles et quelquefois périlleux, les tapissiers et les brodeurs n'attendaient pas la visite des acheteurs; ils les prévenaient en confiant en dépôt à quelque négociant de Paris ou d'une grande ville leurs marchandises ou bien ils les leur présentaient eux mêmes dans quelque une des *grandes foires*, qui se tenaient annuellement sur le territoire de chaque pays⁽⁴⁾. Citons pour la France les foires de Saint-Denis, de Guibraye, de Lyon, de Beaucaire et de Troyes⁽⁵⁾. Elles regorgeaient de produits étrangers, de

(1) *Mémoires pour servir de Preuves à l'histoire de Bretagne*, de dom Morice p. 19. II. Enquête faite à Angers en 1371, pour la Canonisation de Charles de Blois.

... Ecclesie Redonensi dedit ornamenta de pannis sericis et aureis, quæ fecit offerri de villa Brugensi. Dix ans avant sa mort, Charles de Blois avait séjourné à Bruges, Geoffroi Robin, frère Prêcheur de Nantes, raconte l'y avoir vu et ajoute qu'il fit élever à ses frères un autel « altare cum tabula et imagine B. Yvonis pulcherrime depicta in qualibet ecclesia Fratrum. Predicationes et Minorum Brugensium. »

(2) *Mémoires de la Société des Antiquaires de Picardie*, T. X. Histoire de l'abbaye et de la ville de Saint-Riquier.

(3) *Journal historique de Vitré*, par l'Abbé Jallobert, p. 10. Quittance de la chapelle de drap d'or, achetée en Flandre.

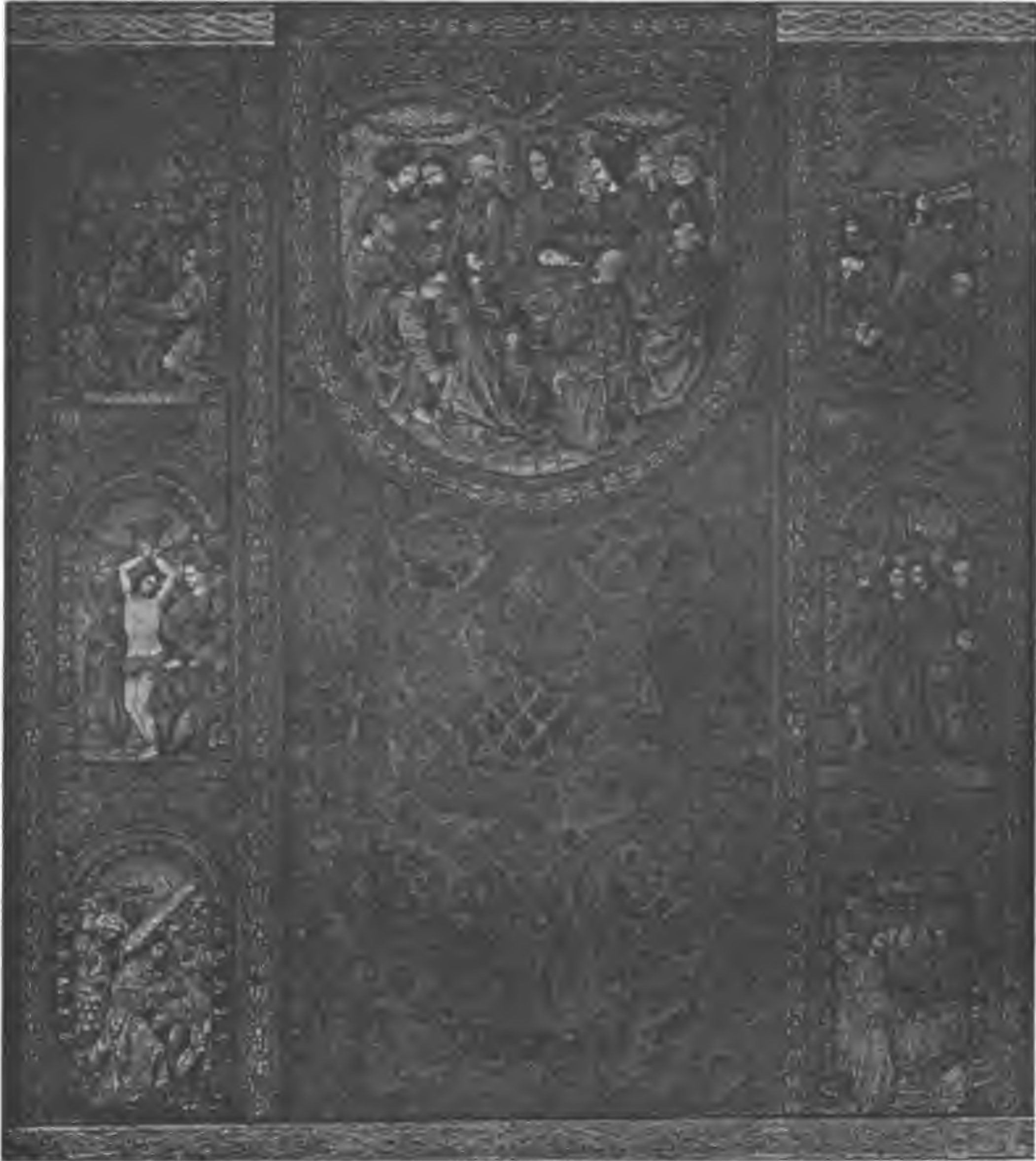
(4) *Archives de la Loire-Inférieure*. Série C. C. N° 383. 10 juin 1486. « Imbert Garnier, marchand de Tournay, avait « envoyé de cette ville, tant par terre que par la rivière de Loire, « cinq fardeaux de fine tapisserie achetée par Jean V, duc « de Bretagne au prix de 3,850 livres, pour l'estorement de sa maison. »

(5) *Dictionnaire des Institutions, Mœurs et Coutumes de la France*, par Chéruel. T. I. p. 442.

... De nombreuses ordonnances réglèrent la police des foires de Champagne... « les Italiens, Florentins, Lucquois, « Milanais, Gênois, Vénitiens, Allemands, Provençaux et autres y avaient demeure honnête » et une grande liberté. Ils nommaient eux mêmes les *maîtres des foires*, qui rendaient sommairement la justice... Les Musulmans eux mêmes y trouvaient protection.

« Les foires de Champagne, dit Philippe de Valois, en 1344 ont été fondées pour le bien commun de tous les pays, « tant de notre royaume comme de dehors. Elles ont été établies es marches communes, pour tous les pays remplir des « marchandises, qui leur sont nécessaires, et par ce ont consenti à leur fondation tous les prélats, princes, beaux chrétiens et « mécréants... »

CATHÉDRALE DE GUBBIO.



CHAPE FLAMANDE.

de tapisseries et de broderies en particulier, apportées de Bruxelles, de Bruges, de Milan, de Florence, de Gênes et de Venise.

« C'était, écrit M^r Gonse, à la foire de Medina del Campo, que chaque année les marchands *flamands* allaient échanger leurs produits contre le bel or de l'Espagne ⁽¹⁾. De cette source proviennent presque toutes les tapisseries de la Couronne, celles de Burgos, de Tolède, de Zamora et de Saragosse. On peut en dire autant des beaux *orfrois d'or nué et d'application*. » Cette importation continuelle pendant les périodes de paix, explique comment on rencontre encore en Italie (si bien pourvue cependant d'excellents brodeurs) une chape *française*, du XIII^e siècle, comme celle d'Ascoli Picéno, ⁽²⁾ de très nombreux ornements ⁽³⁾ « *de opere anglicano* » ou « *de opere alemanico* » tout à côté des chefs-d'œuvre des artistes Florentins, Milanais ou Vénitiens, des chapes *flamandes*, comme celle de Gubbio. Il en est de même en France ⁽⁴⁾, en Espagne ⁽⁵⁾, en Suisse, en Allemagne, en un mot dans les autres contrées de l'Europe.

La différence d'origine des objets composant un trésor princier ou celui d'une église était nettement indiquée dans les anciens inventaires. Rien de plus instructif sous ce rapport que la lecture attentive de ces archives de l'art ancien. On savait fort bien distinguer au moyen-âge, un *orfroi florentin*, d'un *orfroi anglais*, un *travail flamand*, d'un *travail oriental*. Au point de vue dont je m'occupe, les inventaires de Saint-Pierre de Rome ⁽⁶⁾, de nos grandes cathédrales françaises

(1) *Chronique des Arts et de la Curiosité*, du 19 Novembre 1891 p. 277. L'Exposition rétrospective de Madrid.

(2) *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française à Rome*. T. XVII. Article de M^r Bertaux, qui a bien voulu m'autoriser à en faire agrandir la photographie, pour le *Supplément à la Broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*.

Cette chape, donnée le 28 juillet 1288 à la Cathédrale d'Ascoli, fut soustraite le 6 août 1902. Aujourd'hui elle est en possession de M^r Pierpont Morgan, qui l'a exposé dans une salle du *South Kensington*.

(3) Je citerai les suivantes : 1^e celle du Musée Civique de Bologne, 2^e celle du trésor d'Anagni, transformées, l'une en chasuble, l'autre en dalmatique, 3^e celle de Saint-Jean de Latran, 4^e celle de Pie II à Pienza, etc... Ces beaux spécimens de la broderie anglaise ont été reproduits planches 27, 30, 36, 43, 44 et 45 dans mon ouvrage intitulé : *la Broderie du XI^e siècle jusqu'à nos jours*.

M^r Francisque Michel, dans son très remarquable livre « *Recherches sur le Commerce, la Fabrication et l'Usage des étoffes de Soie, d'Or et d'Argent et autres tissus précieux en Occident, principalement en France, pendant le Moyen-Age*. T. II. p. 342, rappelle l'anecdote racontée par Mathieu Paris, dans son *Historia Major*, ed. 1640 page 705. « Vers le même temps (1246) ayant aperçu les ornements ecclésiastiques de quelques anglais, demanda où ces beaux ouvrages avaient été faits. — *En Angleterre*, lui répondit-on. — L'Angleterre, reprit-il, est vraiment pour nous un jardin de délices. C'est vraiment un puits intarissable; et là où beaucoup de choses abondent, on peut extorquer beaucoup à beaucoup. Aussi le même seigneur pape envoya des lettres à presque tous les abbés de Cîteaux, établis en Angleterre, pour qu'ils lui firent passer sans délai ces broderies d'or, qu'il préférerait à toutes les autres, pour en orner ses chapes et ses chasubles... » Ceci explique la faveur dont jouissait à Rome, l'*opus anglicum*.

(4) Le pillage des Huguenots en 1563 et années suivantes, le mauvais goût au XVIII^e siècle et la Révolution ont fait disparaître en France presque toutes les broderies *de opere anglicano* ou *florentino*, conservées dans les églises. Malgré cela, il en reste quelques unes : la chape de la Passion et celle de la Vierge, données en 1309 à son ancienne cathédrale de S^t Bertrand de Comminges, par le pape Clément V. Je les ai reproduites dans la *Broderie* pl. 31. La faveur, dont jouissaient les broderies anglaises dans notre pays était extrême : les anciens inventaires en font foi. L'enquête entreprise à Angers en 1371 pour la canonisation de Charles de Blois nous en donne une preuve. Pendant que ce prince y était en captivité, il commanda à des ouvriers anglais « *cappas, stolas et alia ornamenta pio dando ecclesis sui Ducatus* », au grand dépit de ses serviteurs, qui se plaignaient de n'avoir pas de quoi manger. « Soyez tranquille, leur disait le duc, Dieu nous donnera toujours le nécessaire ».

(5) Je citerai la chape de Daroca, au Musée de Madrid : c'est une œuvre anglaise du XIII^e siècle, merveilleuse, elle est reproduite, planches 21 et 22 dans la *Broderie*.

On trouvera dans l'album de l'Exposition de Madrid en 1892, planches CLV et CLVI une grande reproduction de la superbe chape anglaise donnée à la Cathédrale de Tolède par le Cardinal Carillo de Alborno : c'est une des plus belles qui nous ait été conservée.

La Cathédrale de Lérida possède deux orfrois anglais admirables. On y voit l'Arbre de Jessé; la finesse de ce travail, le genre de dessin m'inclinent à croire qu'ils sont du même artiste que celui de la collection Spitzer, pl. 41 de la *Broderie* acheté par le Musée des Tissus de Lyon.

(6) *Il Tesoro della Basilica di S^t Pietro*, par M^r Muntz. — *Inventaire du trésor du Saint-Siège*, en 1295, publié par M^r Molinier. — L'ouvrage intitulé *Sacrarum Vaticanæ Basilicæ Cryptarum Monumenta*... Rome 1773, est fort intéressant aussi. On y trouve la description des vêtements sacrés, dont furent revêtus plusieurs papes, après leur trépas. J'y relève p. 128 et suivantes ce qui suit : Boniface VIII, mort en 1308, avait une aube en toile de Cambrai (tela Cameraci, quæ Cambraja dicitur) parée sur les poignets et vers les pieds, de cinq pièces, figurant les cinq plaies de Notre Seigneur, merveilleusement brodées (auro et serico acu pictæ) aux histoires de la vie et de la Passion du Sauveur. Son étole était d'un brocart tissé d'argent et de soie noire « *ex opere Turcico* ». Son manipule tissé d'or, d'argent, de noir et de violet présentait un dessin « *ad undas* », sorte de point de Hongrie. Sa dalmatique, en soie noire, portait au bas deux grandes pièces de brocart d'or sur fond noir « *ex opere Turcico vel Pasico* », orné de roses et de chiens affrontés. Sa chasuble très ample, à l'ancienne mode, était en soie noire ornée d'un orfroi d'or tissé « *in campo violaceo ad sportas, opere Mauro, mirifice confecto* », page 149. Innocent VII mort en 1406, fut exhumé en 1606. On trouva dans son cercueil des restes de parements de ses vêtements « *reperita sunt aliqua frusta paramentorum Persiani operis*... »

françaises ⁽¹⁾ sont du plus haut intérêt. Un des plus curieux est assurément l'inventaire de Notre Dame de Rouen ⁽²⁾.

Les considérations précédentes m'amènent à cette conclusion: pour bien connaître la *Broderie artistique*, il ne suffit pas de l'étudier sur place, il faut aller au delà de ses frontières glaner ici ou là quelques épis, emportés au loin par voie de donation, d'échange ou de trafic commercial. S'attacher uniquement aux spécimens conservés dans le pays d'origine, (même si les guerres et les révolutions ont, comme en Belgique plus que partout ailleurs, épargné des chefs-d'œuvre), serait s'exposer à laisser de côté des pièces du plus haut intérêt. La Flandre peut revendiquer comme *siens* les splendides *ornements de la Toison d'or*, conservés au trésor impérial de Vienne ⁽³⁾ la *chape des sept sacrements*, du Musée de Berne ⁽⁴⁾ et cent autres broderies très artistiques, disséminées en Europe.

Aujourd'hui, je me permets de présenter aux lecteurs des *Arts Anciens de Flandre* la belle chape de la cathédrale de Gubbio. C'est évidemment un produit de l'industrie *flamande*, peut-être un peu inférieur comme composition et finesse d'exécution à la chape de S' Liévin de Gand et au parement de l'abbaye de Grimbergen, du Musée des Arts Décoratifs de Bruxelles, cependant encore d'une haute valeur artistique.

Gubbio, je l'avoue, ne m'était connue que par le *frère Loup*, dont parle S' François d'Assise... jusqu'au moment, où me fut signalé le spécimen reproduit ici. La vue d'ensemble ne manquera pas de faire apprécier la beauté de cette chape, taillée dans un très riche brocart, assez semblable à celui du parement de lutrin, si remarquable, de la collection Spitzer (N° 3050).

Examinons en détail les orfrois et le chaperon.

Si on compare les motifs d'architecture, encadrant les six *histoires de la Passion* des orfrois et la *Cène* du chaperon aux parties correspondantes de la chape, dite de S' Liévin, de la cathédrale de Gand, exécutée vers 1520 sur les cartons de Gérard Horenbout, on donnera à celle de Gubbio quelques années de plus. Le couronnement des « *histoires* » de la chape de Gand, avec ses plans différents, ses tourelles terminées en bas par des culs-de-lampe et ses voûtes aux multiples nervures, rappelle encore dans sa disposition la tradition *gothique*. On y trouve bien déjà, il est vrai, au-dessus des arcatures, des frises en style nouveau, mais l'ensemble, malgré la forme bizarre du fût si tourmenté des colonnes, paraît une interprétation et une réminiscence des *tabernacles* à pinacles et frontons des XIV^e et XV^e siècles. Ici, l'arcature enchasse pour ainsi dire une large coquille,

(1) L'inventaire de Saint Paul de Londres, ceux des cathédrales d'Amiens, d'Angers, de Bayeux, de Beauvais, de Bourges, de Cambrai, de Châlons, de Chartres, de Lyon, du Mans, de Paris, de Rouen, de Rodez, de Sens, de Troyes, de Vannes, etc... Ceux de Charles V et de Charles VI, des ducs de Bourgogne, de Jean duc de Berri, de Louis d'Orléans, etc...

(2) Le cardinal d'Estouteville, archevêque de Rouen, avait envoyé de Rome de très beaux ornements brodés en Italie. D'autre part le duc de Batfore avait donné à la même église vingt chapes de velours rouge, semé de *racines d'or*.

(3) Je leur ai consacré les planches 159 et 160 du *Supplément à la Broderie*.

(4) Je l'ai reproduite, planche 162 du *Supplément à la Broderie*. On en trouvera la description détaillée dans le livre de Jakob Stammler, *Der Domschatz von Lausanne und seine Ueberreste*, in Bern Museum, p. 145 et suivants.

La Cathédrale de Noyon possédait aussi une *chape des sept Sacrements*, donnée par le Chanoine de la Haye *Archives de l'Oise*. Série G. N° 1357. « Idem une chape de drap d'or avec les orfrois de Broderie, où sont dépeints les *Sept Sacrements*, donnée par le chanoine de la Haye. »

coquille, dessinée de telle sorte, qu'elle semble former un cul de four et couvrir un espace formant un demi cercle, pour abriter les divers personnages. Au-dessus de l'arc, deux dauphins dont la queue enroulée accompagnent un vase ornamental, décorent l'espace qui s'étend jusqu'à la frise du « *cappon* » ou compartiment supérieur. Ces détails, si caractéristiques des premières années de la Renaissance ont été dessinés avec art et rendus par le brodeur avec un léger relief sur un fond préparé à l'avance, de façon à obtenir le modelé voulu et recouvert en entier *d'or nué*. Des points de soie très serrés retiennent les fils d'or deux par deux et sont conduits par dessus le bourrage dans le *sens vertical*, tandis que le brodeur a étendu les mêmes fils d'or dans le *sens horizontal* pour rendre les draperies des personnages, comme pour imiter une tapisserie de haute lisse.

Rien de particulier dans la décoration architecturale du chaperon, assortie à celle des orfrois, sinon un écusson portant les instruments de la Passion.

Les « *histoires* » ou sujets empruntés à la Passion, sont au nombre de six sur les orfrois : — A droite. *Notre Seigneur au Jardin des Oliviers*. — *Le baiser de Judas*. — *Notre Seigneur devant Pilate*. — A gauche. *Le couronnement d'épines*. — *La Flagellation*. — *Notre Seigneur tombant sous le poids de la Croix*. Il serait intéressant de connaître l'auteur des cartons de ces jolies compositions.

La *Cène* du chaperon est fort remarquable aussi. On peut la rapprocher de celle du parement de l'abbaye de Grimbergen. Ces deux broderies sont sensiblement de la même époque, c'est-à-dire de la première moitié du XVI^e siècle.

Quelques mots en terminant sur la technique de *l'Or nué*, pour ceux qui ne l'ont jamais étudiée. Je ne saurais dire s'il faut faire honneur de ce merveilleux procédé à la *Flandre*, à l'Italie ou à la France. Dans lequel de ces pays a-t-il été découvert ? je l'ignore. Il ne remonte guère à mon avis, au delà du milieu du XV^e siècle et correspond à l'époque, où les fines tapisseries tissées d'or (dont il a d'ailleurs assez bien l'aspect) étaient en faveur, à l'époque aussi où les miniaturistes *hachaient* d'or avec tant de finesse les vêtements de leurs personnages. A ce genre de broderie, d'une exécution si longue et si délicate, appartiennent les plus belles pièces, qui aient jamais existé et pour lesquelles on a dépensé en certains cas des sommes énormes.

Voici en quoi consiste *l'or nué*.

« *Or nué*, dit Etienne Binet, c'est *l'or lancé aux bouts et nué* (nuancé) de soye. L'or tout seul est riche, mais pas gay, partant on le *nue*, on l'ombrage, on le diversifie, de façon à le laisser paraître plus ou moins, suivant l'effet qu'on se propose d'obtenir. »

Le brodeur, après avoir dessiné le sujet en traits un peu gros sur un taffetas doublé d'une toile assez forte commence par couvrir *toute la surface* de brins de gros or lancés et arrêtés seulement aux deux extrémités, (en ayant soin de tendre le plus possible chaque fil d'or).

Les brins d'or se touchent : l'ouvrier n'aperçoit les contours du dessin, qu'à chaque fois qu'il fiche son aiguille pour recouvrir

l'or

l'or en embrassant *deux brins à la fois* suivant les nuances du modèle peint, placé devant lui. Les points de soie (perpendiculaires aux fils d'or) se touchent de tous les côtés dans les endroits sombres et cachent absolument l'or. Pour les demi-teintes, on laisse voir l'or de l'épaisseur d'une soie entre chaque point et ainsi de suite en dégradant les nuances et en laissant voir plus d'or, à proportion qu'on veut augmenter les lumières, jusqu'à ce qu'enfin l'or ne soit plus arrêté que de loin en loin par des soies très fines et très claires.

Les carnations se font toutes en soie plate, de sens contraire à l'or, à *points satinés* très fins, qu'on appelle *point de bouture*. Les cheveux et la barbe se brodent en tournant à *points fendus*, dans le sens des boucles ou des ondulations.

L'or nué est l'ouvrage le plus long et celui où il faut réunir le plus de patience à l'intelligence la mieux soutenue. De même, que dans une tapisserie sur canevas au *point croisé*, on emploie simultanément le gros et le petit point, de même dans la broderie *d'or nué* les menus détails du costume ou des ornements sont quelquefois travaillés sur *un seul* fil d'or, le reste l'étant sur *deux*. Les ornements de S' Jean de Florence et ceux de Xanten en donnent des exemples : il est aisé de comprendre la longueur excessive et la difficulté d'un pareil travail.

Saint Aubin, brodeur du XVIII^e siècle, dit à propos de *l'or nué* : « Il est *ridicule* de liserer ou de border les moulures d'architecture ou les vêtements des personnages avec des cordons d'or, c'est absolument sortir du genre. Plusieurs brodeurs de l'autre siècle (XVII^e il aurait pu ajouter du XV^e et du XVI^e) sont tombés dans ce défaut par une magnificence mal entendue. »

Je m'inscris absolument en faux contre ce jugement. Qu'il y ait eu abus quelquefois dans l'emploi de ces cordonnets, qu'on les ait prodigués et surtout choisis un peu trop gros, soit. Mais, quand ils sont judicieusement posés, ils redessinent le travail merveilleusement. Paul de Vérone et la plupart des meilleurs brodeurs en faisaient continuellement usage et, on peut dire, avec un succès incontestable. Dans les broderies *d'or nué* les plus riches, les vêtements et certains membres de l'architecture étaient quelquefois « *pourfilés de menues perles fines* ».

Au XV^e et au XVI^e siècle, non seulement des orfrois et des chaperons étaient brodés en *or nué* en entier ; on a même osé entreprendre des parements d'autel, d'une surface considérable. Mieux encore, quelques grandes chasubles et des chapes entières ont été travaillées, toutes en *or nué*. Au XVII^e siècle, on le réserva pour les parties principales, le centre d'une chasuble, un cartouche au milieu d'une porte de dais ou d'un parement d'autel. En 1769, Saint Aubin écrit : « On ne voit plus guère de cette précieuse broderie que sur les orfrois des anciens ornements d'église : la dépense en est considérable et les ouvriers en ont peu à peu perdu l'habitude et le talent. » Il en est de même aujourd'hui.

Ces explications, un peu longues, peut-être, m'ont paru nécessaires pour faire apprécier à sa juste valeur la belle chape *flamande* de Gubbio, sur laquelle on peut remarquer le judicieux emploi des cordonnets d'or, condamnés injustement par Saint Aubin.

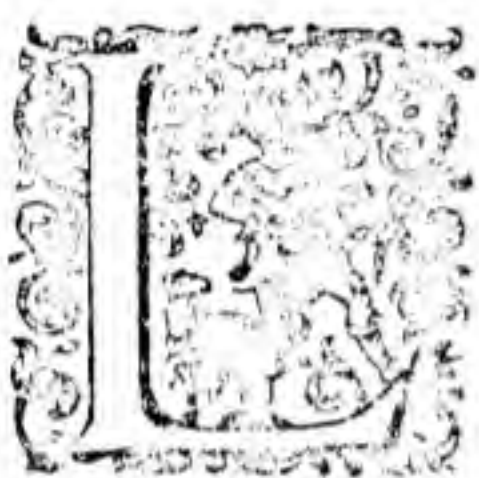


EXPOSITION DE L'HISTOIRE DE L'ART

A DÜSSELDORF, 1904.

I

LES MANUSCRITS FLAMANDS.



L'EXPOSITION historique de Düsseldorf présente un choix exquis des meilleures miniatures rhénanes et flamandes du moyen-âge. Parmi les manuscrits enluminés du commencement du XV^e siècle le premier rang est dû au livre d'Heures, gr. 8^o catalogué sous le n^o 565. Il fut envoyé du château de Nordkirchen en Westphalie et est connu depuis l'Exposition de Münster de 1879 où il était côté n^o 1563 Psautier, gr. 4^o XIV^e siècle, propriété du comte Esterhazy à Nordkirchen.

Minia-
tures ap-
partenant
à S. A. S.
Monsei-
gneur le
Duc d'A-
renberg.

Les reproductions permettront d'apprécier le style des miniatures, des initiales et des ornements marginales de ce livre splendide.

La miniature collée sur la première feuille a été ajoutée, elle est d'un autre style et date du XIV^e siècle; elle représente le Christ en croix. Le texte commence par un calendrier français orné de jolies scènes des occupations du mois et des constellations zodiacales. Suivent les commencements des Evangiles avec les miniatures des Evangélistes.

Une prière à la S^{te} Vierge est accompagnée de deux miniatures: dans la première, Marie est assise sur un trône; dans la seconde, elle est représentée en demi figure entourée d'un cercle d'anges. Comme dans la plupart des manuscrits de ce genre, les Heures de N. Dame sont accompagnées de huit miniatures. Nous trouvons : *l'Annonciation, la Visitation, la Nativité de Notre Seigneur, l'Adoration des Bergers et des Mages, la Présentation, la Fuite en Egypte et le Couronnement.*

Dans cette dernière, la Mère de Dieu est agenouillée devant son Fils, deux anges lui offrent une couronne; au haut, Dieu le Père apparaît dans une gloire d'anges.

Parmi les 46 miniatures ornant le texte, signalons en trois : *l'oraison sur le cercueil d'un défunt, les funérailles à l'église et la mise en terre.*

Au premier psaume de pénitence, David dans une caverne élève les mains vers Dieu en s'écriant : « *De profundis clamavi ad te Domine*

Domine » Plus loin, nous voyons de très belles représentations des martyrs de S^{te} Cathérine et de S^t Etienne, de nobles figures de S^t Michel, S^t Nicolas, S^t Martin à cheval, de S^{te} Anne accompagnée de sa jeune fille, de S^{te} Madeleine reconnaissant le Seigneur.

La miniature du Crucifix présenté par des anges au Père Eternel mérite une attention particulière.

Toutes ces petites peintures sont exécutées avec une sûreté de dessin extraordinaire ; elles sont pleines de style et de goût. Les plis sont plutôt ondulants que triangulaires, le peintre emploie beaucoup l'azur et le rouge, il combine les couleurs afin de les faire briller. Dans la miniature représentant le Crucifix devant Dieu le Père, il a mis, dans la robe du Père, du violet sur un fond d'or ; plus loin, l'azur du manteau de la Vierge est mis sur un fond d'argent. Beaucoup de ces miniatures montrent, à la partie supérieure, deux tiers de cercle formé par de petits séraphins.

L'artiste auquel nous devons ce chef-d'œuvre, est de l'école du célèbre André Beauneveu connu par trois splendides manuscrits de Paris et de Bruxelles. Mais il se souvient beaucoup plus que son maître, qu'il doit faire des miniatures et non des tableaux, il donne peu de figures, mais les dispose clairement. Il distribue les couleurs avec profusion mais aussi avec une réserve si savante que chaque peinture brille harmonieusement ; elle offre le miroir fidèle des somptueux costumes avec lesquels les possesseurs de pareils livres se rendaient à l'église aux jours de grande fête.

Comme ce livre d'Heures rappelle le luxe des Dames nobles du commencement du XV^e siècle, un Missel in folio n^o 597, montre la richesse plus sobre des grands prélats du premier tiers du XVI^e siècle.

La miniature en face du Canon de la Messe représente le Calvaire. Près de la Croix se tiennent debout, Marie qui joint les mains et incline la tête pleine d'expression douloureuse et S^t Jean se penchant vers le groupe ; tandis que Madeleine lève la tête et entoure la Croix de ses bras.

Dans le fond, aux lointaines collines, s'étale, dans un charmant paysage bleuâtre, tout parsemé de figurines, la ville de Jérusalem.

L'influence des œuvres de Henri met de Blés — mort probablement à Liège après 1521 — ne sera guère contestée. La figure de S^t Jean s'inspire de celle qu'on trouve à Düsseldorf dans le tableau de la Crucifixion attribué à Joos van der Beke de Clève, désigné sous la dénomination de « *Meister des Todes Mariä* » mort vers 1540, probablement à Anvers. Dans l'encadrement de la miniature se remarquent deux anges portant les instruments de la Passion, un Abbé, de l'Ordre de Cîteaux ⁽¹⁾ agenouillé, ses armes et un cercle crucifère.

Le

(1) Il ressort de nos multiples recherches que les armes et devise appartiennent à Marcus Cruyt XXVII^e Abbé de l'Abbaye de S^t Bernard sur l'Escaut. Licencié en Théologie de l'Université de Paris, Abbé en 1518, Vicaire-général de l'Ordre en Belgique en 1519, chargé la même année par Charles-Quint d'une mission auprès du Roi de Danemark, l'Abbé Cruyt fit exécuter en 1524 par Fr. de Weert presb de Waelhem *scripturum Academicum Lovanū* de magnifiques *in folios* liturgiques enrichis de miniatures.

Un incendie survenu en 1672 les détruisit à l'exception d'un seul. Faut-il voir dans ce beau manuscrit l'unique épave ? La Bibliothèque de l'Abbaye de Bornhem possède encore un petit livre de prières avec miniatures ayant appartenu à l'Abbé Cruyt.

BIBLIOTHÈQUE DE S. A. S. M^{re} LE DUC D'ARENBERG.



MINIATURE D'UN MANUSCRIT FLAMAND DU XVI^{me} SIÈCLE.

Le commencement du Canon, en face de cette miniature, a un encadrement semblable avec quatre anges; à la partie supérieure, dans un rectangle, se voit la *Messe de S Grégoire*.

L'exécution de ces marges est presque identique à celle qu'on trouvera dans un autre livre d'Heures dont nous parlerons dans une prochaine étude.

(A suivre)

E. BEISSEL. S. J.

BIBLIOGRAPHIE

LES PRIMITIFS A BRUGES ET A PARIS. *Vieux Maîtres de France et des Pays-Bas*, par Georges Lafenestre, de l'Institut, un vol. in 12° Paris. Librairie de l'Art Ancien et Moderne.

L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS, par Georges Lafenestre. Un vol. gr. in 8° illustré Paris, Gazette des Beaux Arts.

Tout le monde a pu lire dans la *Revue des Deux Mondes*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, dans la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, les six études, réunies dans le présent volume, où M. Georges Lafenestre, conservateur du Musée du Louvre, a mis en œuvre sous la parure d'un style de poète, les éléments que lui fournissait sa vaste érudition. L'Exposition Universelle de 1900 lui donne l'occasion de parcourir l'histoire de l'Art Français à partir de Nicolas Froment, dont il avait déjà parlé avec admiration en 1897, et même du *Parement de Narbonne*, exposé au Louvre, mais encore peu remarqué, qui renferme les effigies du roi Charles V et de la reine. A propos des origines de l'Art Français, il porte des jugements que les Expositions subséquentes n'ont modifiés que dans le détail, et qu'il reprendra lui-même avec plus d'ampleur dans son étude d'ensemble sur l'Exposition des Primitifs Français en 1904.

Dans l'intervalle, a lieu cette admirable Exposition des Primitifs Flamands de Bruges (1902), si riche en renseignements, si évocatrice de notions nouvelles, qu'elle a été l'origine d'un véritable renouvellement dans le domaine de l'érudition artistique. M. Lafenestre a parlé sagement et éloquemment, entre'autres choses, de l'influence des frères Van Eyck. Il a profité de l'occasion comme la plupart de ses grands confrères, pour toucher d'une main discrète au problème de la séparation des œuvres d'Hubert d'avec celles de Jean.

Une étude très complète sur le musée de Haarlem, écrite en 1885, et une autre beaucoup plus récente, sur *Les Primitifs Hollandais au Musée de Louvre* (1900) complètent dignement le volume.

Dans son bel ouvrage sur *Les Primitifs Français*, M. G. Lafenestre fait d'abord l'historique de l'idée même de la récente Exposition. Il montre les difficultés à travers lesquelles cette idée, présentée pour la première fois par M. Léon de Laborde en 1851, aboutit à la création de ce trésor de documents inappréciables, les *Archives de l'Art Français*. En 1874, le marquis de Chennevières organise les réunions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts des départements, reprend l'*Inventaire général des richesses d'Art de la France* et fait envoyer à l'Exposition Universelle de Paris, en 1878 (malheureusement trop tard, à cause de résistances particulières) le *Buisson ardent*, le *Triptyque de Moulins* et d'autres œuvres qui ont reparu à l'Exposition universelle de 1900. C'est ainsi qu'un demi siècle d'efforts a lentement préparé l'admirable Exposition des Primitifs Français de 1904, dont M. G. Lafenestre rend compte, dans son plus récent volume, avec l'ampleur de forme et la justesse de fond qui lui sont ordinaires.

* *

JEAN VAN ROOME dit *Jean de Bruxelles*, peintre de Marguerite d'Autriche, par A.-J. Wauters. Brochure de 8 pages, Bruxelles, F. Weissenbruch, 1904.

M. A.-J. Wauters a découvert l'auteur des modèles de nombreuses tapisseries des collections royales ou privées de la Belgique et d'autres pays, parmi lesquelles les deux belles tentures (*le Mariage de Mestra* et la *Supplication de Mestra*) récemment achetées par le gouvernement belge, au prix de 100,000 francs, à la vente de la collection Somzée et exposées actuellement dans les escaliers latéraux du Palais des Beaux-Arts, rue de la Régence.

M. Van Even avait signalé une tapisserie représentant la *Communion d'Erkenbald*, aujourd'hui conservée au musée du Cinquantenaire, commandée par la confrérie du Saint-Sacrement. Les comptes de la confrérie disent que *Meester Jan Van Brussel* fournira le modèle (ontwerpe), *Philips der Schilder* fera le patron agrandi, et la tapisserie sera exécutée par *Lyon*, haut-lisseur bruxellois dont le nom apparaît dans ce seul compte. Mais M. Wauters a trouvé sur une tapisserie du même musée, l'*Histoire de David*, la signature J. VAN ROOM, dont la dernière lettre a été changée en N dans le tissage.

Les tapisseries citées et plusieurs autres étant d'un style identique, l'œuvre entier est en grande partie reconstitué. M. Wauters ajoute sur l'artiste un certain nombre de renseignements très intéressants, puisés en partie dans les publications de Schayes, Pinchart, Neefs, Henne et Van Even.

En 1498, Jan Van Roome figure avec sa femme Marguerite dans la confrérie artistique du Lys. En 1510, il est peintre de Marguerite d'Autriche et lui fournit les modèles de onze statues que Jean Borreman sculptera. En 1516, il donne les modèles en grandeur naturelle des trois mausolées que Marguerite faisait élever à Brou et dont les sculptures furent exécutées en marbre par Conrad Meyt, de Malines. En 1521, il dessine

dessine les cartons du grand vitrail donné par Charles-Quint à l'église Saint-Rombaut de Malines, — vitrail aujourd'hui disparu, — et les modèles de vingt sept sceaux pour l'Empereur. C'est sans doute à lui « maître Jean » qu'Albert Dürer donna quatre gravures lors de son passage à Bruxelles en 1521.

Aux ouvrages cités du maître, il faut ajouter trois tentures dont les sujets sont tirés de la légende du *Roi Modus et de la Reine Ratio*, chez M^{re} le duc d'Arenberg ; la série des *Triumphes de Pétrarque*, datée de 1507, au *South Kensington Museum* ; au palais royal de Madrid, quatre pièces de l'*Histoire de Saint-Jean Baptiste*, trois pièces de l'*Histoire de David et Bethsabée* et *Jésus montant au Calvaire* ; à Paris on en trouve dans plusieurs collections particulières, et le Louvre possède, exposées dans la salle du don Rothschild, deux tentures ayant pour sujets *Salomon et la Reine de Saba* et *Esther devant Assuérus*.

La brochure du savant historien d'art n'est d'ailleurs que le résumé d'un travail beaucoup plus considérable que l'auteur se propose de publier quand il aura pu faire de nouvelles recherches à Bruxelles, Londres, Paris, Vienne, Madrid et ailleurs.

* *

LA PEINTURE A L'EXPOSITION DES PRIMITIFS FRANÇAIS, par M. le Comte Paul Durrieu. Paris Librairie de l'Art Ancien et Moderne.

Tout le monde connaît Durrieu comme un des hommes les plus compétents qui soient, en France, dans le domaine de la miniature. Mais nul ne songe à le « spécialiser » outre mesure et tout le monde lira avec le plus grand intérêt le volume qu'il vient de publier sur les Primitifs Français. Au point de vue de la peinture son érudition et son goût peuvent rivaliser avec ceux de quelques uns des bons historiens d'art de tout pays.

Son livre, remarquablement illustré, se compose de quatre chapitres. Dans les deux premiers, il étudie, au point de vue le plus général, l'histoire du développement de l'Art Français au 13^e et au 14^e siècle. Sa définition du « Primitif Français » pourra être discutée, à tort ou à raison : elle a, du moins, le mérite d'être claire et bien posée. La voici en résumé :

« Le lieu de naissance des artistes ne nous paraît être, en cette matière, qu'un élément relativement secondaire. De ce que Rubens est né près de Cologne, de ce que Memlinc, comme le fait paraître prouvé, est sorti des environs de Mayence, faut-il enlever Memlinc et Rubens à l'école flamande pour les considérer comme des Allemands ? Pas plus, en prenant une comparaison dans le domaine de la littérature, qu'il ne faudrait faire de Boccace un écrivain parisien, sous ce prétexte, vrai en soi d'ailleurs, que Boccace par aventure, se trouve être né à Paris. Ce qui est important, ce n'est pas l'endroit précis d'origine, c'est le milieu dans lequel l'artiste est venu travailler, où il a achevé de se former, et qui a exercé l'influence prépondérante et décisive sur la genèse du talent. »

Examinant dans les peintures et surtout, pour le 14^e siècle, les miniatures, M. Durrieu constate l'influence incontestable que la France a subie de la part des peintres florentino-siennois. Mais il remarque aussi, dès le 14^e siècle la pénétration de la France par des peintres venus du nord et du nord-est de l'ancienne Gaule. De ces régions, les unes appartenaient au 14^e siècle, à la France, à titre de suzeraineté ; les autres qui se trouvaient entre la rive gauche du Rhin et de la Meuse, et qui ont été partagées entre la Belgique, les Pays-Bas, l'Allemagne et la France, avaient pour nom générique celui de « Pays d'Allemagne ». Pour plus de clarté, M. Durrieu propose de leur conserver un nom plus ancien, celui de Lotharingie, qui était le leur depuis le traité de Verdun (843).

Trois éléments, ainsi, se sont amalgamés : un prépondérant purement français ; le second, sous forme d'influence, italien ; le troisième, par l'action plus directe d'individualités, flamand, artésien et lotharingien. Telle est la théorie, évidente en ses grandes lignes, de M. le C^{te} Durrieu, à propos d'une question qui n'est pas encore éclaircie dans le détail.

* *

LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY, par Paul Durrieu. Plon-Nourrit et C^{ie} Paris.

* *

DIE KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF IM JAHRE 1904, par Paul Clemen et E. Firmenich-Richartz, F. Bruckmann, Munich.

* *

LA PEINTURE DÉCORATIVE RELIGIEUSE ET CIVILE AUX SIÈCLES PASSÉS EN BELGIQUE. Mémoire couronné par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, par Camille Tulpinck.

* *

ORNEMENTS SUR LES MONUMENTS DE L'ANCIEN ART RUSSE. N. G. Syrëitschikoff et D. K. Tréneff.

* *

CÉRAMIQUE DE L'ASIE CENTRALE, par N. Bourdoukoff. Édition du Ministère Russe des Finances.

* *

DOCUMENTS D'ART MONUMENTAL DU MOYEN-ÂGE par V. Lenertz, Vromant et C^{ie} Bruxelles.

* *

L'ARTE, RIVISTA DI STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE E MODERNA, Dir. A. Venturi, Roma.

* *

REVISTA DE ARCHIVOS, BIBLIOTECAS Y MUSEOS. Madrid.

Le Président,
C. TULPINCK

EXPOSITION DE L'HISTOIRE DE L'ART A DÜSSELDORF, 1904.

II

LES MANUSCRITS FLAMANDS.



Le livre d'Heures, latin in-8°, appartenant à S. A. S. M^{gr} le Duc d'Arenberg, exposé à Düsseldorf sous le n° 572 et envoyé de Bruxelles, est important pour l'iconographie du S' Esprit, mais plus encore pour la connaissance de l'histoire des œuvres de l'art flamand.

Après le Calendrier, dont les marges sont ornées de représentations des constellations zodiacales et des occupations des mois, on y trouve l'office du S' Esprit. Chaque partie de son office, Matines et Laudes, Prime, Tierce, Sexte et None, Vêpres et Complies, commence par une page richement encadrée, qui porte une miniature relative à une des œuvres de la troisième personne divine.

1. Dieu le Père, descendu dans une vaste pleine, regarde la colombe du S' Esprit planant au-dessus d'un fleuve. L'inscription de la miniature dit : *Spiritus Dei ferebatur super aquas. Genesis* (1, 2).

2. Adam, vêtu seulement d'une ceinture, élève ses mains vers une colombe pour remercier le S' Esprit de l'avoir comblé de ses biens. Un bandeau porte l'inscription : *Benignus est Spiritus sapientiae. Sap.* (1,6).

3. David, agenouillé devant la ville de Jérusalem, regarde la colombe entourée de nuages et exprime son admiration. La légende dit : *O quam bonus et suavis est, Domine, Spiritus tuus. Sap.* (12, 1).

4. Marie est assise au milieu des apôtres. Tous reçoivent le S' Esprit. *Factus est repente de cælo sonus tanquam advenientis spiritus vehementis* (Act. 2, 2).

5. La colombe du S' Esprit descend sur Jésus, assis en figure d'enfant dans un jardin. *Requiescet super eum Spiritus Domini. Isaïa* (11, 2). Fig. I. (1)

6. Le baptême de Notre Seigneur. *Descendit Spiritus sanctus corporali specie sicut columba in ipsum.* (Luc. 3, 22).

7. S' Pierre

(1) Les photographies des planches de cet article comme celles données dans le premier fascicule, ont été faites par M. Köhler à Gladbach et mises obligeamment à notre disposition

7. S' Pierre entouré des apôtres s'est mis à genoux devant son maître ressuscité, duquel une colombe sort pour s'avancer vers les apôtres. Le Seigneur dit : *Accipite Spiritum sanctum. Joannes* (20, 22).

8. S' Pierre et S' Jean imposent les mains à plusieurs hommes au-dessus desquels la colombe divine plane dans l'air. *Imponebant manus super illos et accipiebant Spiritum sanctum.* (Act. 18, 17).

Près des oraisons qui suivent, sont mises d'autres miniatures : nous y voyons N. Seigneur seul en demi-figure (9), debout en pleine figure entre deux anges (10), et en tête d'une oraison en l'honneur de la très sainte Trinité, N. Seigneur mort dans les bras de son Père (11 fig. 2). Suivent S' Jean-Baptiste (12), l'Evangéliste (13), S' Christophore (14), S' Georges (15), un prêtre qui dit la messe (16), S^e Anne (17 fig. 3), S^e Madeleine (18), S^e Cathérine (19), S^e Barbe (20), S^e Marguerite (21).

Jusqu'ici il semble que le livre est en ordre, mais la suite prouve que le relieur a dérangé les feuilles. La 22^{me} miniature, une belle Annonciation (fig. 4), accompagne les Matines de l'office de Notre Dame, la 23^{me}, une Visitation, est mise en tête des Laudes de cet office.

Des oraisons avec de petites images de saints et une plus grande miniature, figurant la capture de N. Seigneur (24), entrecoupent la suite de l'office de la Vierge. Sa prime commence sous la représentation de la Nativité de N. Seigneur (25). Suivent (27), la Flagellation près de la Tierce de cet office (28), l'Adoration des rois près de la Sexte de N. Dame (29), le portement de la Croix près de la Sexte de l'office de la Passion (30), l'offrande de N. S. au temple près de la None de Notre Dame (31), la Crucifixion près de la None de l'office de la Passion (32), le massacre des innocents près des Vêpres de N. Dame et ainsi de suite pour les autres miniatures dont le livre en contient 47.

Nous avons été obligé d'énumérer tout au long ces miniatures pour rendre évident le fait, que le livre est en désordre et pour indiquer son état primitif, ce qui sera nécessaire pour juger de son origine. Il commençait par l'office de N. Dame (22, 23, 25, 28, 30, 32) ; venait l'office de la Passion (24, 26, 27, 29, 31, etc.), puis l'office du S' Esprit (1-8), enfin les oraisons adressées à N. Seigneur et aux Saints (9 s.).

Prenons maintenant la miniature sous laquelle le texte commençait (fig. 4). La première ligne y dit : *Hore beate Marie Virginis secundum usum Sarum.* Qu'est ce que cela veut dire ? Quelle est l'importance de ce titre ? On connaît des livres d'Heures à l'usage de Rome, à l'usage de Paris, à l'usage d'Anvers, d'Angers, d'Autun, de Besançon, de Châlons, de Chartres, d'Evreux, de Lausanne, de Lisieux, de Lyon, du Mans, de Meaux, de Nevers, de Noyon, de Poitiers, de Rouen, de Sens, de Tours, de Troyes. Nous en avons à l'usage gallican et "au vrai usage de Rome." En voici un à l'usage de Salisbury en Angleterre. Comment donc le catalogue de l'exposition de Düsseldorf pouvait-il avancer, qu'il s'agissait d'un manuscrit flamand du milieu du XV^{ème} siècle ? Est ce que ce manuscrit peut trouver une place légitime dans cette publication destinée aux œuvres d'art



d'art flamand ? Il semble, que le style un peu sec des miniatures de ces Heures écrites *ad usum Sarum*, confirme une provenance anglaise. La solution de ces difficultés ne semble pas facile ; mais notre réponse nous donnera l'occasion de prouver *l'importance de ce livre pour l'histoire de l'art flamand*.

Commençons par le fait que des livres d'Heures destinés à l'usage des différentes églises énumérées ci-dessus furent imprimés à Paris, pendant le XV^{ème} et XVI^{ème} siècle, même des Heures *ad usum Sarum* ⁽¹⁾ Des Missels *ad usum insignis ecclesie Sarum* ont été imprimés en même temps à Paris, au Mans et à Anvers.

Quaritch possédait en 1893 un manuscrit : *Hore beate Marie virginis secundum usum Sarum* in-4°, orné d'initiales, de bordures, mais sans miniatures. ⁽²⁾

Il en dit : " Les litanies contiennent des invocations aux saints Clad et David, mais aussi aux saints Bavo, Winnoc, Audomare, Trudo, etc. Le Calendrier montre un mélange analogue d'éléments anglais et flamands. Cela et une note ajoutée à la dernière feuille : "*van sinte Anthonis antifon*," rendent probable, que le manuscrit a été écrit par une main de Flandre ou du Hainaut. Néanmoins il n'a pas été écrit dans un pays étranger, mais en Angleterre pour servir à des Anglais.

C'est prouvé par le titre *secundum usum Sarum*. En outre une main anglaise a ajouté vers l'an 1500 dans le Calendrier, les jours de la mort de Cathérine Peny et de John de Vashe. "

A notre avis, il n'est aucunement prouvé par ces indications que le livre a été écrit en Angleterre. Les deux noms ajoutés après 1500 peuvent avoir été écrits en Belgique.

Un autre livre du même genre *Heures à l'usage de l'Angleterre* était en 1894 offert par la librairie A. Fontaine à Paris. ⁽³⁾ Son propriétaire affirmait : " Ce manuscrit du premier quart environ du XV^{ème} siècle est orné de vingt-sept miniatures. L'art en étant purement français, il devient dès lors certain, qu'il a été exécuté en France et probablement à Paris même, ce qui, en dehors de son caractère artistique, semble être corroboré par ce fait que, dans les litanies, à côté des saints purement anglais, figure le nom de S^{te} Geneviève, dont le culte est spécial à la ville de Paris. "

Si nous examinons maintenant le Calendrier du manuscrit de M^{re} le Duc d'Arenberg, nous y rencontrons des indications, qui montrent que l'écrivain a certainement eu égard à l'Angleterre, par exemple au 5 Janvier l'octave de S^t Thomas de Canterbury, au 19 Avril S^t Elphège, évêque de la même ville, au 15 Novembre S^t Macutie, évêque en Angleterre, au 1 Avril S^t Gilbert, évêque en Ecosse. Mais d'autres noms sont tout à fait belges, par exemple : S^t Servais, S^t Landoalde, le maître de S^t Lambert, S^t Willibrord et S^t Ursmare.

Étudions les bordures ! Nous y voyons des ornements en filigrane, des feuilles très allongées et des oiseaux. Les initiales ont encore quelque chose du style roman. Or, je trouve toutes ces particularités dans les Heures de Jacques de Brégilles exécutées probablement à Bruxelles l'an 1442 ⁽⁴⁾, dans un livre flamand du milieu du XV^{ème} siècle

(1) Brunet, Manuel du libraire 5^e édition V. 1549s.

(2) Catalogue N. 138 pag. 31 n° 60.

(3) Le Manuscrit, Revue spéciale, Paris 1894, p. 13.

(4) Examples of the art of Book-illumination, London 1889, Quaritch part VI n. 24-26.

(1) Harl. 2900. Tymms and Wyatt, The art of illuminating, London pl. 76 Birch Early drawing in the British Museum p. 17 Schaw, The art of illumination, London 1870 p. 29 s., plate 10.

(2) Deux miniatures en sont données dans " Le Manuscrit " I, 13.

siècle au British Museum (1) et dans le livre d'Heures de M' Lawrence dont le texte est écrit en français. Le livre de M' Fontaine, duquel nous avons parlé, est presque du même genre, mais plus simple. (2)

Il suit donc de ce que le livre nous dit, qu'il a été écrit selon l'usage d'une église anglaise, mais sa décoration artistique prouve, qu'il a été fait en France ou en Belgique. Enfin, son Calendrier montre qu'il est de provenance flamande, qu'il a été fait peut-être dans le diocèse de Liège. On a sculpté en Belgique vers l'an 1500 des retables répandus par le commerce dans presque tous les pays de l'Europe, on y a aussi exécuté des livres d'Heures pour beaucoup d'églises de l'étranger.

(A suivre)

E. BEISSEL S. J.

RETABLES FLAMANDS EN ALLEMAGNE



A seconde moitié du XV^e siècle, et la première du siècle suivant, forment une période à laquelle on pourrait, dans l'histoire du mobilier religieux, donner le nom de « siècle du retable ».

Sans doute, l'invention de ce meuble est de beaucoup antérieure à cette période, et son usage a perduré jusqu'à nos jours; mais nous ne voulons envisager, ici, le mot « retable » que dans son acception la plus restreinte, et l'appliquer uniquement à ces tableaux sculptés auxquels l'habileté de nos artistes donna une si grande vogue que l'on venait de loin chercher les productions de leurs ateliers.

Si, dès la fin du XIV^e siècle le Termondois Jacques de la Baerze avait acquis déjà une telle réputation que le duc Philippe-le-Hardy lui fit exécuter les retables destinés à orner l'église de la Chartreuse fondée par ce prince à Chanymol, près Dijon, ce fut une soixantaine d'années plus tard seulement que l'industrie de ce meuble d'art atteignit son plein développement. Alors aussi des ordonnances, octroyées aux tailleurs d'images bruxellois en 1455, à ceux d'Anvers en 1470 et 1472 permirent aux doyens de leur corporation de garantir, par l'apposition d'une estampille spéciale celles de ces œuvres qui avaient été reconnues par leur jury comme réunissant les conditions imposées, sous le rapport de la nature, de la qualité et des épaisseurs du bois employé (1).

D'autre part, cette industrie artistique reçut une première atteinte dès le second quart du XVI^e siècle, lorsque l'architecture renouvelée du style classique se substitua progressivement au merveilleux décor ogival de bois ciselé, et qu'aux tableaux sculptés succédèrent des portiques dont l'importance grandissante fit, un siècle plus tard, de véritables façades monumentales.

Anvers et Bruxelles étaient, parmi un certain nombre d'écoles régionales, des centres de production renommés. Certains de leurs imagiers semblent avoir eu plutôt en vue l'exportation que l'art pur : on trouve dans leurs œuvres, de nombreuses répétitions d'un modèle donné; et dans certains retables, il est tels groupes qui paraissent avoir été taillés, plusieurs années durant, d'après un même patron, sans autres modifications que celles apportées à quelques détails des costumes, qui suivent la mode.

Nous

(1) Jⁿ DES-
TRÉE : *Etude
sur la Sculp-
ture braban-
çonne au
moyen âge.* —
Bruxelles,
Lyon - Clae-
sen, 1894. —
Page 132.

Nous trouverons bientôt un exemple de cette persistance de la tradition, en examinant un retable flamand, qui figura sous le n° 368 à l'Exposition de l'Art Ancien à Düsseldorf, en 1902.

Ce retable appartient à la chapelle catholique d'Elmpt. Il mesure 2^m 50 de hauteur sur 2^m 20 de largeur et date des premières années du XVI^e siècle.

Il se compose de trois compartiments rectangulaires ; celui du milieu dépasse les autres des trois quarts de leur hauteur.

Un plancher, placé au tiers environ de la hauteur des compartiments latéraux, et au quart de celle du panneau central, les divise en deux étages ; celui du bas est à son tour subdivisé, par une cloison verticale en deux petites niches à peu près carrées. Dans chacune d'elles se trouve une composition en très haut relief, presque en ronde bosse. Les sujets représentés sont : à gauche *l'Annonciation* et *la Visitation* ; au milieu, *l'Adoration des bergers* et *l'Adoration des Mages* ; à droite *la Circoncision* et *la Présentation de Jésus au temple*.

Les vêtements de la plupart des personnages sont étoffés à l'excès et forment une multitude de plis ; plusieurs de ces figurines sont d'une jolie venue ; d'autres, notamment celle des deux dernières scènes sont moins soignées d'exécution.

Les trois compositions principales : *le Portement de Croix*, *le Calvaire* et *la Pietà*, se présentent dans des compartiments en forme d'arcade surbaissée, encadrée d'une large platebande à laquelle sont accolés de petits groupes accessoires. L'intrados de l'arcade est tapissé d'une branche à rinceaux, d'allure végétale plutôt qu'architectonique. Les écoinçons reliant leur extrados aux angles de l'encadrement du retable sont travaillés à jour et garnis de petits réseaux d'une grande délicatesse.

Dans *le Portement de Croix* on remarque, précédant le Christ, un soldat qui a jeté sur son épaule, pour la tirer avec plus de force, la corde dont l'extrémité entoure la ceinture du Sauveur. Il se retourne, l'air furieux, car Jésus est tombé sur les genoux. Un autre soldat brandit une massue hérissée de longues pointes ; détail invraisemblable, car un seul coup d'une telle arme mettrait fin sur le champ aux souffrances du martyr. Un troisième soldat, qui porte le manche d'un instrument ou d'une arme dont la partie principale a disparu, se tient derrière la croix. Ces trois guerriers sont coiffés de casques remarquablement grands.

Un autre personnage digne d'attention est l'homme qui vient de la gauche en s'appuyant sur un baton ; il porte sur l'épaule une branche d'arbre dans laquelle est enfilée l'anse du panier contenant les clous, le marteau et même un gros vilbrequin.

Au fond, sous l'arcade, on voit passer les larrons, suivis à distance par la Vierge et S' Jean.

Les petits groupes attachés à la platebande ont pour sujets : à gauche la *Flagellation* ; à droite, *le Couronnement d'épines*. Ces groupes sont posés sur des culs-de-lampe polygonaux à la moulure supérieure desquels était jadis suspendue une légère et gracieuse dentelle de bois ; il en reste à peine trace aujourd'hui.

Des baldaquins surmontent ces compositions accessoires ; ils sont

EGLISE D'ELMPT.



à trois pans, disposés comme trois côtés d'un octogone, c'est-à-dire que les pans obliques font avec la face un angle de 45°. Ils sont percés de fenestrations ornées de meneaux; mais ces délicats ouvrages ont beaucoup souffert.



Nous rencontrons dans le grand compartiment central l'exemple, auquel nous avons fait allusion tantôt, d'un groupe exécuté d'après un modèle traditionnel, auquel on n'a rien changé pendant un quart de siècle sauf quelques détails de costumes. Ce groupe, c'est *le Spasimo* — l'évanouissement de la Vierge.

La partie médiane du retable placé sur le maître autel de l'église de Hulshout confirme notre observation. Ce retable nous paraît bien antérieur d'une vingtaine d'années à celui d'Elmpt. On constatera cependant que dans les deux œuvres, le groupe en question est à fort peu près identique.

La Vierge est affaissée dans la même pose le bras droit tombant inerte tout d'une pièce, le gauche étendu, raide et horizontal, soutenu par Marie-Madeleine.

Peut-être la tête de la Vierge est-elle un peu plus inclinée à Elmpt qu'à Hulshout; mais c'est la seule différence. La robe est drapée de même sur les deux figures; chacun de ses plis a été copié scrupuleusement.

Le S^t Jean ne diffère pas davantage : tête, robe et manteau, tout est identique. C'est dans la figure de la Madeleine que s'observent les seules modifications; et en quoi consistent-elles? Une époque plus avancée se décèle, à Elmpt, par un costume plus riche : la sainte a revêtu, au-dessus de sa robe une tunique au bord garni de franges; sa coiffure, déjà assez lourde a gagné encore en ampleur; le long voile qui tombe de cette grosse coiffe ronde et avec lequel elle s'essuie les yeux s'arrondit devant l'épaule de la figurine d'Elmpt, tandis qu'à Hulshout, il passe sous le bras. Pour le reste, tout est semblable.

J'ai déjà signalé ailleurs ⁽¹⁾ que le groupe du *Spasimo* du retable de Hulshout, ainsi que les deux soldats en conversation du côté opposé de la scène, sont reproduits trait pour trait dans un retable portant les poinçons de l'école d'Anvers et conservé au Musée archéologique d'Arlon. Ce retable me paraît se placer, quant à la date de l'exécution, entre celui de Hulshout et celui d'Elmpt; son encadrement présente beaucoup d'analogie avec ce dernier.

Les ressemblances entre les retables d'Elmpt et de Hulshout ne s'arrêtent pas à ce groupe : en examinant avec soin les deux cavaliers, au pied de la croix, on remarquera entre ces figures aussi — surtout dans celle de gauche, qui représente Longin — plus d'une analogie. En outre dans les deux retables, les bouts du *périzonium* du Christ tombent des deux côtés du corps, et le larron Dismas, placé à la droite de Jésus, est sensiblement le même personnage. Par contre le mauvais larron, Gesmas, est tout à fait différent de

pose

(1) Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. — Les Retables. — Bruxelles. V^e J. Baertsoen, 1897. — page 206. (Le retable de Hulshout est mentionné par erreur comme appartenant à l'église de Thielen.)

Cette église ne possède en réalité, qu'une copie moderne du retable de Hulshout, exécutée pour permettre de réemployer les volets anciens que l'église de Thielen avait conservés.

pose et de visage. Différent aussi, les deux hommes en conversation au bas, à droite.

Six groupes accessoires sont étagés ici le long de la platebande qui encadre le fond; ils représentent, en commençant par le bas du côté gauche : le Baptême, la Pénitence, l'Eucharistie, la Confirmation, l'Ordre et le Mariage.



Le septième Sacrement l'Extrême-Onction, fait le sujet du petit groupe attaché à la platebande qui encadre le fond du troisième compartiment. On lui a donné comme pendant *l'Apparition du Christ à la Madeleine*.

Le sujet principal est ici *la Pietà* : le moment où la Mère du Christ, contemplant pour la dernière fois le corps de son fils, inspire bien réellement la pitié, la compassion à tous les spectateurs de cette scène tragique.

S' Jean se tient prêt à secourir Marie. Celle-ci tombée à genoux se penche sur le corps inerte de Jésus, dont les pieds reposent sur le sol, tandis que les épaules sont soutenues par les deux hommes qui l'ont descendu de la croix : Joseph d'Arimathie et Nicodème. Joseph, au premier plan, se reconnaît à son costume aussi riche que pittoresque : c'était, d'après les Evangiles, un conseiller honorable, homme de bien et fortuné.

Marie-Madeleine placée à droite, porte ici encore une coiffure bien lourde et, il faut le reconnaître, bien peu gracieuse. Elle a revêtu, sur une robe à manches pagodes très étoffées, une tunique au bord découpé de larges festons. Cette figure est un peu plus souple que les autres ; mais d'une manière générale, tous les personnages de ce retable se montrent trop « en bois » ; c'est là, d'ailleurs, un défaut général que l'on observe dans les retables anversois du commencement du XVI^{me} siècle.



Il y avait à l'exposition de Düsseldorf un autre retable de l'école d'Anvers, postérieur à celui que nous venons de décrire ; il date de 1530 environ, et appartient à l'église de S' Géréon, à Cologne. Sa hauteur est de 2,20 m., sa largeur de 2,05 m. Comme le précédent, il est en bois de chêne polychromé.

Les dispositions générales de la huche et les sujets des compositions sont à fort peu près, les mêmes.

Le soubassement ne comporte que cinq niches; l'Adoration des Mages et celle des bergers sont réunies dans la composition du milieu; l'on y voit, à gauche, des personnages richement vêtus ; à droite, des pâtres avec leur houlette et leur cornemuse. Au centre de l'étable, l'Enfant Jésus est couché sur ses langes entre Marie et Joseph, à genoux. Dans le fond, le bœuf s'est agenouillé aussi.

Les deux petites compositions du compartiment de gauche ont pour sujets *l'Annonciation* et *la Visitation*. La première de ces deux scènes



scènes est assez simple, plus simple même que dans le retable d'Elmpt; par contre, la seconde est beaucoup plus mouvementée; Marie et Elisabeth paraissent se précipiter l'une vers l'autre, avec une vivacité peu en situation. La figurine d'Elisabeth, profondément inclinée, drapée dans son ample robe et couverte d'une large coiffe arrondie, présente beaucoup d'analogie avec celle que l'on voit à la *predella* du retable de la Vierge, dans l'église de S' Léonard, à Léau.

Comme dans le retable d'Elmpt, les deux dernières scènes du sous-bassement sont ici *la Circoncision* et *la Présentation de Jésus au temple*.



L'arête supérieure du cadre des compartiments latéraux dessine une suite de courbes et de contrecourbes et se relie, par un demi-cercle tourné vers le bas, à la bordure verticale du panneau central, qui s'élève au-dessus des autres des deux tiers environ de leur hauteur. Ce compartiment lui-même est couronné d'arcs de cercle concaves, silhouette chère aux huchiers d'Anvers.

Toutes les scènes principales se sont plus ou moins compliquées. Dans *le Portement de Croix*, deux personnages importants ont été ajoutés : S^{te} Véronique, agenouillée au premier plan et tendant son voile vers le Christ; Simon de Cyrène, qui soulève l'extrémité de la croix.

On retrouve, à leur place accoutumée, d'un côté le soldat qui tire la corde attachée à la ceinture du Christ, de l'autre, le bourreau porteur des instruments; toutefois c'est un rouleau de câbles au lieu d'un panier qui est suspendu au bâton de ce dernier.

La Vierge s'avance derrière son fils; les larrons passent tout au fond. En outre, le sculpteur a placé en avant, près de Jésus, un tout petit personnage qui semble lui parler, et dont le rôle n'est pas bien défini.



Trois autres figurines minuscules se voient au bas des croix, dans le panneau qui représente *le Golgotha*. L'une est assise sur le sol, devant un espace vide où devaient sans aucun doute se trouver d'autres petits personnages figurant, avec celui-ci, les soldats se disputant aux dés les vêtements du Sauveur.

Les deux cavaliers que l'on voit plus haut (celui de droite représente Longin) sont plus habilement traités que ceux du retable d'Elmpt; il est à regretter que le troisième homme à cheval, derrière la croix, soit trop grand pour la place qu'il occupe.

La figure de Jésus crucifié n'est pas heureuse, comme proportions ni comme expression. Les deux larrons font des contorsions vraiment exagérées, surtout celui de gauche, qui a l'air de danser une sarabande échevelée. Il est d'usage de marquer un contraste entre les mouvements que la douleur arrache à ces deux criminels et le calme majestueux du Christ, dont les souffrances doivent pourtant être infiniment plus cruelles, puis qu'il a les pieds et les mains
traversés

traversés de grands clous, alors que ses compagnons de supplice ne sont attachés que par des cordes; mais il ne faut pas cependant que ce contraste aille jusqu'à la caricature.

Au-dessous de cette composition sont placés les groupes habituels de la Vierge, avec S' Jean et les saintes femmes d'un côté, des Juifs ou des soldats de Rome en conversation du côté opposé.

Il y a lieu de remarquer ici — le cas est assez rare — que la Vierge n'est pas représentée en pâmoison; elle est chancelante mais debout; Jean et Marie-Madeleine la soutiennent; Marie, femme de Cléophas, est au fond.

Deux costumes, dans cette composition, sont à remarquer spécialement : celui de la Madeleine et celui du soldat placé à droite.

La première porte une robe très longue et très ample; au-dessus, une tunique découpée, de la ceinture au bas, en pans rectangulaires; ses manches, évasées en entonnoir, sont larges et très étoffées; sa coiffe est lourde suivant la mode de l'époque, relevée en diadème sur le sommet de la tête et porte au fond un appendice auquel s'attache le long voile; un gros ornement de forme circulaire, un peu bombé, est attaché à une large bande de linge qui retombe sur l'oreille. Le soldat romain porte un casque à très grand couvre-nuque, une tunique descendant jusqu'aux genoux et dont les larges manches recouvrent en partie celles d'un vêtement de dessous, une sorte de justaucorps sans manches, au bord orné de glands, le bas des jambes est protégé par des genouillères et des grègues de métal.



Le troisième panneau représente *la Descente de Croix*.

Joseph d'Arimathie monté sur une échelle, vient de détacher de la croix le corps de Jésus; un autre homme — Nicodème, sans doute — le tient par les épaules, un troisième le reçoit dans ses bras; et le navrant spectacle de ce cadavre inerte et sanglant fait défaillir la Mère, qui s'affaisse en jetant les bras au ciel, dans un geste touchant de suprême désespoir. S' Jean lui prête son aide; la Madeleine tombe à genoux près d'elle, les bras ouverts; Marie de Cléophas exhale son désespoir par des larmes. Scène mouvementée et bien composée — la meilleure, à notre avis, de tout ce retable.



Ici comme à Elmpt, comme à Arlon, comme dans bien d'autres retables analogues, Anversois ou Bruxellois, de petits groupes accessoires sont appliqués le long de l'encadrement, vers l'intérieur des compartiments. Ils sont au nombre de dix : six dans le panneau central, deux pour chacun des autres; leurs sujets se rattachent à l'histoire du Christ. Les édicules qui leur servent à la fois de dais et de supports sont construits sur le même plan que ceux des retables

retables d'Elmpt et d'Arlon ; mais leur décoration se compose de trois étages de fenestrelles, au lieu de deux.

La décoration architecturale est sobre et élégante ; on y voit, comme dans certains retables de l'école de Bruxelles, des baldaquins formés de contreforts, suspendus comme des stalactites, auxquels viennent s'arcbouter des balustrades rampantes délicatement ajourées.

Chacun des deux retables d'Elmpt et de S' Géréon à Cologne est fermé par trois paires de volets peints : l'une pour la partie surélevée du compartiment central, les deux autres pour la partie inférieure. Parmi les scènes que représentent les peintures, il en est cinq à noter surtout, et qui se voient non seulement sur ces deux retables, mais encore sur celui du musée archéologique d'Arlon, sur celui de la chapelle du château de Ponthoz, etc., ce sont : Abraham et Melchisédech, l'Arrestation du Christ au Jardin des Oliviers, l'Apparition de Jésus à sa Mère et aux Apôtres, la Descente du Saint Esprit sur les Apôtres et la Messe de S' Grégoire.

Cette répétition des mêmes sujets sur des œuvres d'époques différentes atteste une tradition — d'ailleurs parfaitement logique, car ces compositions trouvent leur place toute naturelle dans un retable dont les sculptures reproduisent les phases principales du suprême sacrifice de Jésus.

HENRY ROUSSEAU.

HUBERT VAN EYCK, SON ŒUVRE ET SON INFLUENCE.

II



UE va-t-il donc rester à Jean après qu'on lui aura retiré la conception et l'exécution au moins partielle de tant de beaux ouvrages ?

Il lui restera une douzaine environ de tableaux dont la plupart sont d'incomparables chefs-d'œuvre. Infiniment moins imaginatif que son frère, il a mis dans ce petit nombre de panneaux une perfection plastique, un caractère, une gravité, une sévérité même, une unité qu'Hubert n'a jamais pu réaliser au même degré. Nous lui laissons la *Vierge* du musée de Francfort, à cause du type de l'enfant, qui est certainement de lui, tête et corps ; la *Sainte Barbe* et la *Vierge à la Fontaine*, d'Anvers ; et puis, alors, les chefs-d'œuvre : *l'Homme à l'œillet* et *l'Arnolfini* de Berlin ; les *portraits* d'hommes de la National Gallery ; le portrait du couple *Arnolfini* du même musée, dans lequel une certaine douceur « hubertesque » se mêle à une puissance de caractère à une largeur de modelé vraiment incomparable ; le Jean de Leeuw et le portrait d'ecclésiastique du musée de Vienne (ce dernier exécuté comme l'a prouvé J. Weale, d'après le cardinal Nicolas Albergate, en 1431) ; les deux merveilleux ouvrages de Bruges, le portrait de sa femme et l'incomparable *Madone* van der Paele ; enfin, dans le retable de Gand, auquel il a sans doute beaucoup travaillé, mais en sous-ordre, les *Anges chanteurs*, si réalistes, si différents des gracieux *Anges musiciens* ; enfin, les deux volets d'*Adam* et d'*Eve*, qu'il a faits aussi tout seul, et qui le placent à côté des plus grands artistes de tous les temps.

On pourrait faire un rapprochement entre Léonard de Vinci et Jean van Eyck. Ces deux artistes, il est vrai, sont classés l'un comme le plus idéaliste, l'autre comme le plus réaliste de tous les peintres ; mais nous savons combien ces classifications sont artificielles. En réalité ils se ressemblent même au point de vue de l'art : personne n'a été plus réaliste que Jean ; personne, sinon celui qui fit de la

Foconde

Joconde, une figure vivante à faire trembler », selon l'expression de Vasari. La ressemblance va plus loin, l'un et l'autre employèrent une partie de leur vie à la recherche d'un nouveau procédé de peinture, produisirent peu et furent, pour tout dire, des « amateurs » prodigieux que personne n'a dépassés, ni peut-être atteints au point de vue de la *Vérité* et de la *Vie*.



Jusqu'ici on a pris à tâche, comme c'était naturel, de rechercher les ouvrages d'Hubert Van Eyck parmi ceux qu'on attribuait à Jean. Cette première nomenclature, avec le complément que nous venons d'y ajouter, n'est pas absolument définitive, cela va sans dire ; elle soulèvera des discussions et conservera sans doute ses points douteux. Mais le moment est venu d'étendre plus loin les recherches ; de découvrir les œuvres d'Hubert, de son atelier, de son école ou de sa suite plus ou moins lointaine, qui se cachent sous les noms d'autres peintres ou, plus souvent encore, sous les rubriques : École flamande, école hollandaise, école allemande, maître inconnu.

Voici la liste des œuvres que nous allons examiner à ces divers points de vue :

1° *Portrait de moine* du musée Ingres (Montauban) attribué à Holbein.
2° *La Crucifixion* des Offices (n° 906) attribuée à l'école hollandaise ;
3° *Le Calvaire*, de la collection Merzenich, à Aix-la-Chapelle, attribué à l'école hollandaise ;

4° L'original perdu d'un *Christ en croix, soutenu par Dieu le Père*, dont une copie libre, au musée de Lyon, est attribuée à l'école allemande ;

5° L'original disparu, récemment attribué à Jean Van Eyck, d'une *Crucifixion* dont la copie est conservée au musée de Padoue (n° 349) ;

6° *Le Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la passion, avec un donateur et la Vierge intercédant pour lui*, à l'église Saint-Sauveur de Bruges ; attribué à un maître inconnu ;

7° Le pendant, à peu près identique comme composition, sauf une donatrice à la place du donateur, à M^r R. Traumann, de Madrid ; attribué à un maître inconnu ;

8° La même composition sans la Vierge et sans donateur, à M. Aynard, de Lyon ; attribué à un maître inconnu ;

9° *Le Christ en croix* (n° 756) du musée Corsini de Rome, attribué à l'« école allemande » ;

10° *Le Calvaire* de la collection Glitza, de Hambourg (n° 255 de l'Exp. des Prim. flam. de Bruges, 1902) attribué à Gérard de S^t Jean.

11° *S^t Pierre avec un donateur* (n° 139 de l'Exp. de Düsseldorf, 1904).

Nous avons fait remarquer, mais il est bon de le répéter encore, que les ouvrages actuellement attribués par divers critiques à l'un ou à l'autre des deux frères forment une chaîne dont les deux bouts ne se ressemblent pas ; qu'entre *l'Adam et l'Eve*, *l'Homme à l'œillet* et la *Vierge* van der Paele d'une part, et, de l'autre, le *Calvaire* de l'Ermitage et les *Trois Marie*, il est indispensable de placer comme intermédiaire

le retable de Gand, qui contient des spécimens de deux manières très différentes; sans quoi, la corrélation entre les deux bouts resterait invisible. Mais, avec ses figures si peu hiératiques, avec ses trois soudards, peints dans la pâte, dont les vêtements et les armures sont traités en nature-morte et si savoureusement, le tableau des *Trois Marie* représente-t-il l'écart maximum qu'Hubert Van Eyck a pu se permettre!

Non, les miniatures des *Heures de Turin* ont été là — sont là encore sous la forme des photogravures publiées par M. le comte Durrieu — pour nous faire toucher du doigt l'incroyable richesse d'imagination, de ce grand novateur, la variété presque indéfinie de ses types, de ses compositions, de ses paysages surtout. Il a, certes, une préférence marquée pour les villes lointaines, séparées du ciel par une bordure de montagnes déchiquetées, et neigeuses; et cette particularité, jointe au caractère si spécial de ses rochers, est précisément un des critères qui ont le plus contribué à la reconstitution de son œuvre peint; mais une forêt, un polder de Hollande, une mer tempétueuse ne l'effraient pas davantage. Ces derniers sujets sont pourtant si éloignés de sa manière ordinaire et même si différents les uns des autres, qu'il a fallu les voir, côte-à-côte, dans un seul et même manuscrit, avec d'autres compositions dérivant du type déjà connu, — et toutes ensemble exécutées dans le système qui lui est propre, c'est-à-dire par les valeurs, — pour qu'on pût avoir seulement l'idée de les attribuer en bloc à un seul artiste. Devant une imagination aussi riche, une fantaisie aussi libre, on peut s'attendre à tout et n'être surpris de rien.

Ces remarques étaient nécessaires pour expliquer comment des critiques émérites sont passés cent fois devant tel ouvrage que nous allons attribuer à Hubert, sans que leur esprit se tournât vers ce maître. Nous-même en avons fait autant jusqu'au jour où notre mémoire a été suffisamment meublée d'originaux d'Hubert ou de photographies de ses œuvres, avec les détails qu'elles renferment, les particularités qu'elles offrent.

Ces précautions oratoires concernent quelques-uns des dix ouvrages mentionnés dans notre dernière liste; elles ne les visent pas tous. Elles n'ont pas grand chose à faire avec la *Tête de moine* de Montauban, à propos de laquelle M. Gonse, dans ses *Chefs-d'œuvre des musées de France*, s'exprime en ces termes :

« ...une tête de moine, peinte à l'œuf sur panneau de bois, inscrite sous le nom de Hans Holbein, admirable chef-d'œuvre qu'il est impossible de ne pas rattacher à l'ancienne école flamande du milieu du XV^e siècle... » et « qu'on pourrait comparer pour la fermeté du dessin et la vérité de l'observation à certains portraits de Jean Van Eyck. »

L'éloge est mérité; mais rien n'empêche, à notre avis de restituer cet admirable ouvrage à l'époque même de Van Eyck, voire à l'atelier de ces maîtres. Lequel des deux, Jean ou Hubert, en sera l'auteur? Jean aurait mis une accentuation plus mordante dans les lignes maîtresses de l'arcade sourcilière, des yeux, du nez, des lèvres, dans toute la construction

MUSÉE DE MONTAUBAN.



MOINE.

construction de l'ensemble. Mais cette tête fine et vivante, ces yeux qui regardent, ces narines frémissantes, ces lèvres et ce menton soûplement modelés, ces cheveux finement modelés dans la masse, cette exécution presque riche, nous conduisent tout droit à l'ainé des deux frères.

Arrivons maintenant à l'ouvrage le plus important de notre série, à la *Crucifixion* des Offices. Une première comparaison rapide et superficielle de cet ouvrage avec les tableaux d'Hubert les plus « avancés » fût-ce même avec les *Trois Marie* prouverait peu de chose, car ces deux ouvrages sont loin l'un de l'autre à plusieurs égards. A Florence, aucune trace de ces rochers granitiques à demi désagrégés, que l'on retrouve dans le paysage de presque tous les tableaux du groupe Hubert ; les premiers plans du tableau des Offices sont formés de trois ou quatre renflements de terrain arrondis ; au second plan, quelques masses, plus délimitées qu'à l'ordinaire, d'arbrisseaux épais et d'arbres au tronc grêles, feuillus seulement à partir de la moitié de leur hauteur ; un peu plus loin s'élèvent deux coulisses de falaises verticales en pur calcaire, couronnées de verdure ; entre elles, un grand château, dont les créneaux, les machicoulis, les poivrières, les tours, les arceaux sont évidemment dessinés (sauf variantes, sans doute) d'après nature ; derrière sa masse pittoresque s'élève une falaise lointaine bornant l'horizon.

Si nous ne savions pas, pour avoir étudié le manuscrit de Turin, que, dans le paysage, Hubert a montré une prodigieuse fécondité d'imagination, nous serions déroutés par le premier aspect du grand morceau de nature où ce maître a placé les scènes émouvantes de la *Crucifixion* des Offices. Mais la différence n'est que dans le choix du site : la ressemblance est dans l'exécution. Ici et dans les *Trois Marie*, comme dans le retable de Gand, c'est le même rendu des masses de feuillage, rendu si simple et si fidèle qu'auprès de cette interprétation de la nature végétale, celles qu'ont adoptées tous les grands peintres du XV^e siècle paraissent froides et pauvres.

Notons en passant un de ces riens qui sont comme des signatures involontaires, laissées par le maître dans son œuvre. Sur l'horizon du tableau des Offices, on voit se détacher une tour droite surmontée d'un toit extrêmement aigu dont le profil offre à l'œil une seule pente. L'artiste a reproduit au moins une autre fois cette forme, qui l'avait frappé comme insolite : on la retrouve dans l'*Adoration de l'Agneau*, se détachant sur le ciel, au-dessous du groupe des vierges. Ce petit détail pourrait être, sans doute, un emprunt fait par quelque disciple. Mais ici la question d'esthétique pure intervient : le tableau des Offices n'est pas l'humble travail d'un de ces artistes secondaires parmi lesquels se recrutent les imitateurs ; c'est une œuvre riche, éclatante, empreinte d'un profond sentiment de nature. Que ce maître soit Hubert lui-même, l'admirable exécution du paysage, comparée à celle des *Trois Marie*, le dirait déjà, l'examen des figures achèvera de le prouver. Les deux figures de Christ de Florence et de Saint Petersburg sont presque identiques, clouées sur la *même* croix plate ; le Christ des Offices penche seulement un peu plus bas sur son torse infléchi sa tête douloureuse, ceinte de la *même* couronne d'épines, coiffée des

mêmes cheveux aux mèches pendantes ; les proportions des deux corps sont semblables entre elles, semblables aussi à celle du Christ dans la miniature des *Heures de Turin* qui représente la même scène ; et dans les trois corps, pourtant si minces et si longs, se trouve, à des degrés, divers, une même particularité de forme de la rotule, encadrée entre deux bourrelets de chair comme cela se présenterait chez un homme gras. Dans les deux tableaux, l'observation est très juste ; dans la miniature, on devine que le « varlet » chargé de l'exécution de cet ouvrage, probablement d'après un patron où la figure n'était qu'ébauchée, n'a pas compris ce qu'il voyait : son Christ semble avoir deux rotules à chaque genou. Mais on devine fort bien que le dessin original qui a servi pour la miniature devait être identique sur ce point aux deux tableaux, dans lesquels, pour tout le reste la ressemblance avec la composition des *Heures de Turin* est frappante, ainsi qu'un simple coup d'œil sur les *Calvaires* reproduits ci-contre permettra de le constater.

Au point de vue du modelé du Christ, si l'on devait accorder la palme à l'un des deux tableaux, c'est celui des Offices qui l'emporterait, car on y trouve plus que dans l'autre, infiniment plus que dans la miniature, la morbidesse de la chair vivante. Si le Christ des Offices n'était pas de la main d'Hubert, il serait l'œuvre d'un imitateur qui posséderait à un degré aussi élevé les qualités d'Hubert, — contradiction inadmissible. — Là est la vraie signature, évidente.

Ce n'est pas la seule marque d'authenticité. Comparez les trois Madeleine du *Calvaire* de l'Ermitage, de la *Crucifixion* des Offices et de la miniature de Turin : Dans ces trois figures, même tête vue en raccourci, aux cheveux épars tombant sur les épaules, mêmes bras relevés, aux coudes repliés ; dans les deux peintures mêmes petites mains élégantes, finement modelées, exécutées dans la pâte. Les trois Madeleine diffèrent par l'attitude, mais juste assez pour n'être pas copiées l'une sur l'autre. Indiscutablement, elles ont été conçues par le même artiste, d'après un seul type, sinon même d'après un modèle unique. A un point de vue presque purement matériel, personne ne supposera sans doute que le hasard ait fait inventer par deux artistes différents les têtes des Madeleine des Offices et de la miniature, qui offrent l'une et l'autre un raccourci où l'on n'aperçoit que le front, avec l'extrême bout du nez dépassant juste au milieu !

L'exécution, maintenant, insistons-y encore, est là pour nous avertir que les deux tableaux à l'huile sont des œuvres originales du même maître, tandis que la miniature est le travail d'un médiocre enlumineur traduisant de son mieux un croquis d'Hubert.

L'examen de la Vierge, très semblable dans les deux tableaux, sinon par toute l'attitude, du moins par le type très spécial de la tête encapuchonnée et même par la pose du haut du corps confirme les remarques précédentes.

Enfin dans toute la composition des Offices, la petitesse et l'élégance des mains, aux gestes pathétiques, l'exécution grasse des chairs, la souplesse des draperies, le rendu de nature-morte de la masse d'armes que tient le centurion du premier plan sont autant de

MUSÉE DES OFFICES A FLORENCE.



LA CRUCIFIXION.

de particularités dont plusieurs se retrouvent dans le retable de Gand, quelques unes dans *les Trois Marie*, la plupart dans le *Calvaire* de l'Ermitage.

Le point essentiel à noter au cours de cette analyse, c'est que, dans les deux compositions, les types des trois personnages principaux, Christ, Marie, Madeleine, se ressemblent à un point où le hasard ne peut être pour rien. Tout le monde sera d'accord là dessus. Mais, répétons le au risque de devenir fastidieux, il faut bien se rendre compte que l'un des tableaux ne peut être une imitation de l'autre : les imitateurs procèdent d'autre sorte ; leurs efforts pour atteindre aux qualités du maître qu'ils admirent, ne s'attachent qu'à des particularités purement extérieures, à celles que chacun peut apercevoir du premier coup, à celles qui, selon une expression peu élégante, mais énergique, « crèvent les yeux ». L'œuvre d'un imitateur pourra tromper quelquefois au premier coup d'œil par des ressemblances grossières, mais un second examen fondé sur une appréciation esthétique plus délicate décèlera la tromperie. Rien de pareil dans le cas présent ; la qualité d'art est la même dans les deux ouvrages en discussion ; les différences superficielles d'aspect, au contraire, sont si grandes, que nous ne sommes pas bien sûr d'avoir conquis toutes les adhésions, même après avoir mis en relief les ressemblances à demi cachées, par cela même intimes et profondes. Le premier aspect du tableau de Florence semble même nous emmener à cent lieues des Van Eyck. On nous a dit, après un examen rapide, il est vrai :

«Ce tableau est très postérieur aux Van Eyck : l'exécution en est trop grasse, les mouvements trop libres et trop dramatiquement expressifs ; les chaussures à pointe des figures du premier plan indiquent la seconde moitié du XV^e siècle ; c'est aussi à cette période seulement qu'on trouve des turbans comme coiffures ; quant aux bonnets ornés de plumes, ils sont du commencement du XVI^e siècle. »

L'objection fondée sur la très grande liberté des mouvements, le gras de l'exécution, l'intensité de l'expression n'est pas sans avoir quelque parenté avec une pétition de principe. Oui, une certaine raideur et une certaine sécheresse caractérisent, au XV^e siècle, l'œuvre de tous les peintres connus jusqu'ici, avant Gérard de S^t Jean. Mais rien n'empêche *a priori* qu'Hubert ait été un précurseur à ce point de vue comme à tant d'autres. Il n'est donc pas permis de se fonder sur ces qualités pour poser la « question préalable » ; il faut, au contraire, examiner d'abord si les remarques et les comparaisons exposées ci-dessus sont des preuves suffisantes en faveur de notre thèse. Et si oui, il faudra bien passer condamnation sur des qualités que le *Calvaire* de S^t Petersbourg possède d'ailleurs, mais qui existent encore plus marquées dans les *Trois Marie* et dans plusieurs miniatures du manuscrit de Turin dont la date est certaine : le *Baiser de Judas*, par exemple.

Maintenant, les chaussures à pointe indiquent-elles forcément la seconde moitié du XV^e siècle ? — Non. Les chaussures à bout très pointu et recourbé ont existé dès la fin du IX^e siècle au moins. Dans la *Bible de Charles le chauve* de la Bibliothèque Nationale de Paris (1), on trouve des chaussures à bout très pointu et recourbé.

Plus

(1) Philippe Berger. Grande Encyclopédie, art. Chaussure.

(2) Auguste Demmin, *Guide des amateurs d'armes et armures anciennes* p. 60 (Paris V^e Jules Renouard 1869.

(3) Ph. Berger *ibid.*

(4) *Histoire du Costume* (Paris Hachette 1875) p. 195 à 197 ; p. 230, 233, 235.

(5) Catalogue du Musée du Trocadéro, n^o 676.

(6) *Le livre du Roy Modus et de la Royne Racio* (Paris Elzéar Blaze, 1839, in 4^e) F^o LXV.

Plus tard, en 1319, à la bataille de Morgarten, des chevaliers autrichiens coupent les longs bouts de leurs « solerets », après être descendus de cheval (2). Ce genre de chaussure fait fureur en France au XIV^e siècle, si bien que Philippe IV en « réduisit » les pointes à deux pieds de longueur pour les nobles, à un pied pour les bourgeois, à six pouces pour les manants (3). Quicherat reproduit des personnages du XIII^e et du XIV^e siècle, qui ont aux pieds des chaussures franchement pointues (4). Dans l'admirable statuette *S^t Georges terrassant le dragon*, qui ornait un retable des ducs de Bourgogne, sculptée vers la fin du XIV^e siècle, pour la chapelle de Dijon, par Jacques de la Baerze (5), les « solerets » du saint ont des poulaines qui atteignent la moitié de la longueur du pied. Enfin, dans un manuscrit (6) dont le texte remonte à la première moitié du XIV^e siècle, on lit : « tels sont les ortaulx (orteils) des gens qui ore sont, car ils font ortaux de bourre qui passent demi pied les ortaux, et sont nommés poulennes ».

Encore un argument, assez probant, ce nous semble, dans l'une des miniatures que Durrieu a jugées dignes de faire partie du groupe Bavière-Hainaut ; la frise de la Pl. XXXVIII, — l'un des personnages qui assistent à la messe est chaussé de souliers à pointes !

Nous pourrions allonger la liste de ces citations. Elles suffisent à montrer que le soulier pointu peut exister dans la *Crucifixion* des Offices sans que cette composition doive être pour cela retirée à Hubert. Du reste on retrouvera le soulier à pointe dans le *Jugement dernier* de l'Ermitage. Voir le pied, d'une figure voisine de l'aile gauche de S^t Michel. (Nous n'avons pas jugé nécessaire de prouver que le *Jugement dernier* est du même auteur que son pendant, le *Calvaire* ; rappelons pourtant que ce volet renferme une mer agitée très proche parente de celle de la miniature S^t Julien et S^{te} Marthe des *Heures de Turin* f^o 55, verso ; pl. XXX C'est encore d'un « soleret » à pointe qu'est chaussé le chevalier du premier plan dans le volet des *Soldats du Christ* — Oserait-on en conclure que le retable n'a pas pu être exécuté par les Van Eyck ?...

Les turbans dont sont coiffées plusieurs figures de la *Crucifixion* des Offices seraient aussi, nous dit-on, de la seconde moitié du XV^e siècle... c'est encore une erreur. On trouve, en effet, des turbans de toutes les formes dans le *Calvaire* de l'Ermitage, concurremment avec le bonnet de Philippe le Bon que porte notamment un des cavaliers situés sous le mauvais larron. Or, personne n'a songé à faire descendre l'exécution de ce volet dans la seconde moitié du XV^e siècle.

L'objection fondée sur la non existence, au début du XV^e siècle, des bonnets à plumes, lesquels dateraient seulement du commencement du XVI^e, paraît au premier abord, beaucoup plus sérieuse. Mais, point capital, les coiffures des personnages de la *Crucifixion* des Offices, abstraction faite de la présence de la plume, ne ressemblent en rien à celles du temps de Louis XII ou de François I^{er}, et le *Calvaire* de l'Ermitage, dans lequel, on s'en souvient, se trouvent des bonnets du temps des Van Eyck, fournit un exemple de coiffure à plumes : c'est celle du personnage vu de dos, situé juste au-dessous du bon larron. Faudrait-il aussi reporter jusqu'au XVI^e siècle l'exécution

tion de ce volet et, par suite, celle du *Jugement dernier*, son pendant? Personne n'osera, sans doute, pousser la logique jusque là. Voir aussi des bonnets à deux plumes dans la *Vierge protectrice* (n° 29 de l'Exp. des Prim. Fr.), qui date des premières années du XV^e siècle.

Il est donc convenu, pensons-nous, que la *Crucifixion* des Offices, œuvre de premier ordre — quoique franchement inférieure aux tableaux signés de Jean Van Eyck seul, — est de la même main que le *Calvaire* de l'Ermitage, que celui de Berlin, que les *Trois Marie*, etc., c'est-à-dire, de la main d'Hubert Van Eyck.



Arrivons au *Calvaire* de M. J. Merzenich. C'est la reproduction du précédent avec des variantes légères, mais aussi avec une adjonction importante, celle des deux larrons, qui sont d'une audace d'invention tout-à-fait extraordinaire. Est-ce une réplique de la main d'Hubert, ou bien une imitation exécutée dans l'atelier, sous les yeux du maître, et d'après des dessins de lui pour les personnages modifiés ou ajoutés? Ayant pu voir récemment à Aix-la-Chapelle, chez son propriétaire, cette œuvre intéressante, nous nous sommes assuré que la seconde hypothèse est la vraie, comme nous l'avait fait soupçonner une assez bonne photographie, envoyée par l'obligeant propriétaire du tableau. L'exécution est plus sèche et moins vivante que celle du maître; mais une chose qui ne fait aucun doute pour nous, c'est que les deux larrons ajoutés à la composition sont copiés très fidèlement, avec une grande science du modelé dans la pleine lumière, sur des études originales, très poussées, d'Hubert Van Eyck.

Pour le moment, le *Calvaire* Merzenich est généralement considéré comme une œuvre hollandaise. Quelqu'un a même prononcé le nom de Gérard de Saint-Jean. A notre avis, c'est en Flandre qu'il faut dire, dans l'atelier d'Hubert, d'après ses dessins et très probablement sous ses yeux, que ce *Calvaire* a pris naissance; — mais bien entendu, sans que le maître lui-même y ait mis la main.



Nous n'avons qu'un mot à dire sur la *Crucifixion* de Padoue. Un court mémoire de M^{me} Frida Schottmüller, publié dans l'Annuaire des Musées Royaux à Berlin (T. XXIII. 1902, p. 33) sous le titre : *Une Crucifixion perdue de Jean Van Eyck* nous apprend que le Musée de Padoue possède une copie d'un tableau acheté, il y a vingt ans par M. von Guggenheim, Consul à Venise et passé probablement en Angleterre... L'auteur conclut à la paternité de Jean, à cause des grandes ressemblances qui existent entre cette copie et les *Trois Marie*, le *Calvaire de Berlin* et celui de S^t Petersbourg.

Une bonne photogravure, qui accompagne le mémoire, nous permet d'affirmer sans hésitation que c'est une copie d'une œuvre d'Hubert.

On va évidemment voir reparaître l'original dès que son propriétaire actuel aura eu connaissance du mémoire du *Fahrbuch* ou du présent article (1).

(1) Depuis
lors nous
avons vu la
copie, à Pa-
doue ce qui
a tout à fait
affermi notre
conviction.

Le musée de Lyon possède un tableau très intéressant, provisoirement placé trop haut pour qu'on le remarque. La reproduction ci-jointe nous dispensera d'une longue description. Au premier coup d'œil, le lecteur reconnaîtra un sujet qui existait en France dès la fin du XIV^e siècle : le *Christ en croix soutenu par Dieu le père*, avec la Vierge et Saint-Jean à droite et à gauche, et des anges autour de lui.

Nous nous garderons bien de présenter ce tableau, secondaire par l'exécution, comme une œuvre d'Hubert Van Eyck lui-même. Nous ne croyons même pas qu'il s'agisse d'une copie tout à fait fidèle. Mais il est impossible de méconnaître là une imitation très proche, une copie libre d'une œuvre disparue d'Hubert Van Eyck.

Nous ne signalerons que les points de ressemblance les plus saillants. Le Christ est presque identique à celui du *Calvaire* de Berlin attribué à Jean Van Eyck ; les deux saints personnages sont *italiens* de type ; la Vierge agenouillée est fort analogue pour la pose, à celle du *Jugement dernier* de l'Ermitage ; enfin, la tête et le vêtement de Dieu le père sont apparentés de très près à ceux du *Christ glorieux* des *Heures* de Turin (pl. XXXVII de la publication faite par Durrieu) et de *Dieu le Père trônant sous une tente soutenue par des anges* (pl. XIII de la même publication).

Malgré des variantes que l'on peut facilement soupçonner, cette copie est celle d'une des œuvres les plus primitives d'Hubert. Le choix du sujet en témoigne.

Voici maintenant un groupe de trois tableaux, groupe naturel, s'il en fut : trois formes, d'un même sujet, traitées avec des variantes, mais aussi avec des parties communes presque absolument identiques.

Les visiteurs de l'Exp. des Prim. Fl. de Bruges se rappellent le *Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la passion* ; la *S^{te} Vierge et un donateur* (n° 6) prêté par l'église S' Sauveur de Bruges. Dans un triangle à côtés curvilignes convexes en dehors, qui figurait à peu près la moitié d'une *mandorla*, était le Christ en croix ; à senestre (droite du spectateur), deux anges volant horizontalement, le corps enveloppé dans de longues draperies, tenaient les fouets et la colonne ; à dextre, en haut, un autre ange pareil tendait vers le Christ la lance et l'éponge fixée au bout d'un long bâton ; plus bas, un quatrième ange tenait une couronne d'or ; le fond de la composition était un ciel jadis bleu, devenu brun verdâtre, semé d'étoiles d'or à six branches. Au bas du tableau, sur le même plan que ces cinq figures, s'étendait une plinthe rouge richement

MUSÉE DE LYON



LE CHRIST EN CROIX SOUTENU PAR DIEU LE PÈRE

COLLECTION TRAUMANN. MADRID.



CATHEDRALE S^t SAUVEUR. BRUGES.



COLLECTION AYNARD. LYON.



LE CHRIST EN CROIX.

fatal incendie !) pour corroborer les conclusions tirées de la publication des *Heures de Turin*. Avec son obligeance ordinaire M. Carta, Conservateur de la *Biblioteca Nazionale*, nous avait donné le moyen d'étudier, en bonne lumière, pendant plusieurs jours, l'admirable manuscrit aujourd'hui disparu, et nous avait permis d'emporter, pour la publier, la photographie du *Christ en croix* (pl. XX des *Heures-Durrieu*).

Or, dans cette photographie déjà signalée plus haut, le corps du Christ et la croix qui le porte sont identiques non seulement avec celui du *Calvaire* de Berlin attribué jusqu'ici à Jean Van Eyck, mais encore avec le *Christ* de M. Aynard. Ce dernier, par parenthèse, est une excellente étude d'après nature. Il nous parut donc infiniment probable, pour ne pas dire évident, que le *Christ en croix* de Lyon et le tableau de Saint-Sauveur de Bruges étaient l'un et l'autre des créations d'Hubert Van Eyck, les anges pouvant avoir été l'œuvre de quelque bon élève d'après un croquis du maître, et le tableau de Lyon était l'étude primitive en ce qui concerne le Christ.

Le troisième tableau du groupe se trouve dans la collection de M^r R. Traumann, à Madrid. Il a été découvert et publié, sans attribution précise, par M. James Weale dans la livraison de mars 1903 du *Burlington Magazine*.⁽¹⁾ Nous avons obtenu de l'obligeance de M. Traumann une bonne photographie de ce tableau, dont la composition est à peu près identique à celle du tableau de Saint-Sauveur de Bruges, sauf que la donatrice y remplace le donateur ; les deux figures du bas, Vierge et donatrice, sont un peu plus grandes que les personnages correspondants du tableau de Bruges ; c'est pourquoi, celui-ci étant presque carré, celui de Madrid est en hauteur, et les deux ouvrages, par une singulière infraction aux usages, sont deux pendants de dimensions différentes.

Autant qu'on peut en juger avant d'avoir vu autre chose qu'une bonne photographie du tableau de Madrid, il semble que, dans ce dernier, la tête de la Vierge soit plus solidement exécutée ou mieux conservée ; la tête du Christ y est plus élégante de type, mieux peignée, moins expressive ; on ne peut pas la comparer avec celle de Bruges, plus rude, plus barbare, mais autrement émouvante ; le corps aussi est plus « Flémalle » pourrait-on dire, dans le tableau de Madrid, plus vivant et plus caractéristique à Bruges. Il en est de même des anges de Madrid, dont les draperies sont plus transparentes, plus élégantes, mieux empesées, pourrait-on dire. Enfin, la donatrice elle-même, qui a été nécessairement peinte sous l'inspiration directe d'un modèle, présente cependant aussi les caractères d'une exécution élégante et un peu plus froide que celle à laquelle Hubert nous a habitués. Mais les costumes et les coiffures ne permettent pas de faire descendre cet ouvrage si bas dans le temps, c'est-à-dire, jusqu'après la mort d'Hubert. Les coiffures des anges peuvent appartenir indifféremment au XIV^e et au premier quart du XV^e siècle ; celle du donateur se rencontre d'abord vers le début et se prolonge au moins jusqu'au milieu du XV^e ; mais celle de la donatrice est bien plus significative : alors que, dès 1415, on voit déjà apparaître des spécimens de coiffures de femme à cornes au dessus des tempes, les deux gros « repentirs » qu'on devine sous le

(1) The Early painters of the Netherlands as illustrated by the Bruges exhibition of 1902. Art. 1.

le bonnet blanc de la donatrice, partent du haut des tempes pour descendre jusqu'à la hauteur des coins de la bouche ; ils représentent une mode extrêmement ancienne. Pour en retrouver des spécimens, nous avons été obligés de remonter jusqu'au règne de Charles V. Le volume du *Centenaire de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1904) renferme un article : *Une charte historiée des archives nationales*, par le C^{te} Delaborde, dont la miniature, reproduite dans la pl. V, représente la reine de France elle-même et ses deux filles coiffées à peu près ainsi. Or cette charte est datée de 1374. Comparez aussi la coiffure de la statue de la reine de France, femme de Charles V.

La fantaisie ne nous est jamais venue de faire remonter si haut l'exécution de ce groupe de trois peintures. Rien ne prouve que cette mode ne se soit pas prolongée jusqu'au XV^e siècle ; mais il suffit qu'elle soit franchement antérieure à la coiffure à cornes (sans bandeau sous le menton) pour que nous soyons obligé de ne pas la faire descendre en deça de 1410 ou 1415. Il est donc infiniment probable que les trois tableaux dont il s'agit ont été exécutés pendant la première décade du XV^e siècle. La coiffure du donateur, d'autre part, nous défendrait de remonter au-delà de l'an 1400.

Somme toute, la date approximative de 1366, donnée par Van Mander comme celle de la naissance d'Hubert, n'a jamais été sérieusement contestée. Les remarques de M. Weale sur la présence d'une flore méridionale dans les paysages et le caractère italien des architectures et des personnages de plusieurs tableaux de ce grand artiste permettent de supposer dans sa vie une période de voyages dans l'Europe méridionale. M. Weale a retrouvé dans son Calvaire de Berlin le souvenir des fresques de Giotto, particulièrement des fresques de l'Arena de Padoue. Nous avons fait, pour notre part, un rapprochement analogue entre une des figures de la *Fontaine de vie*, — le personnage de la Synagogue qui arrache ses vêtements en découvrant sa poitrine, — et le geste semblable de la figure de femme par laquelle Giotto, dans une des fresques de l'Arena, personnifie *la Colère*. Mais enfin, en 1400, Hubert était déjà âgé de trente quatre ans environ. Il avait eu le temps de voyager beaucoup jusque là. Rien n'est donc plus légitime que de situer quelques-uns de ses ouvrages dans la période qui commence avec le siècle. Il s'agit de ne le faire qu'à bon escient.

Une petite remarque permettra peut-être de dater approximativement un autre ouvrage de lui. Est ce une illusion que d'apercevoir un certain rapport de structure entre les mains du donateur du tableau de Saint Sauveur et celles du S^t Jean qui supplie le Christ dans le *Jugement dernier* de l'Ermitage ? Mais, en tout cas, la ressemblance est très marquée, sinon pour le type, au moins pour la coiffure, l'attitude, l'expression, la direction du regard, et aussi l'exécution légèrement empatée, entre la Vierge du tableau de Bruges et la Vierge suppliante de la composition de l'Ermitage. Il nous paraît évident que les deux volets de l'Ermitage sont plus voisins des trois *Christ en croix* que des compositions du retable. D'autre part, les anges du *Jugement dernier* n'ont plus la coiffure XIV^e siècle ou début du XV^e, très caractéristique dans les trois tableaux cités, et ils n'ont pas

pas encore la coiffure définitive, — cheveux moussant et foisonnant au dessous du bandeau qui les applique sur le haut du crâne, — dont les frères Van Eyck ont fait un usage exclusif à partir de la *Fontaine de vie* et des *Trois Marie*.

Les diverses remarques énumérées à propos du choix du sujet, du style, du costume et de la coiffure dans les tableaux d'auteurs inconnus que nous attribuons à Hubert Van Eyck, autorisent, ce nous semble, un essai provisoire de classification chronologique.

Nous placerions volontiers vers l'an 1400, à cause du choix du sujet, l'original du *Christ en croix soutenu par Dieu le Père*, du musée de Lyon. On ne peut faire descendre beaucoup plus bas que 1405, vu le type et la coiffure des anges, les trois tableaux du *Christ en croix entouré d'anges portant les instruments de la passion*. La tête de moine de Montauban viendrait ensuite, son exécution relativement serrée ayant quelque analogie avec celle du *Christ Traumann*, avec celle, aussi, des donateurs dans le même *Christ* et dans celui de Saint-Sauveur de Bruges.

Il faut mettre ensemble, vers 1405-1410, les deux *Crucifixions* des Offices et du musée de Padoue (copie), presque identiques pour les formes des paysages, avec leurs collines arrondies des deux premiers plans, remarquables par l'absence des granits désagrégés qu'on trouvera dans le retable et dans d'autres ouvrages.

Viendraient ensuite, vers 1410-1412, la *Fontaine de vie*, où certaines figures dénotent encore l'influence de Giotto, alors que la physionomie et l'arrangement de la partie supérieure et les types des anges font déjà pressentir les *Heures de Turin* (1415-22 pour le groupe de "Bavière-Hainault") et le retable de Gand, commencé sans doute peu après 1415.

Le *Calvaire* de Berlin, qui se rattache si étroitement, par le type du Christ, au groupe des trois *Christ avec les anges*, dénote aussi manifestement l'influence ancienne du voyage en Italie par les types de la Vierge et de Saint Jean; mais on ne peut en reporter l'exécution aussi haut, car le paysage de ce tableau est déjà conçu d'un bout à l'autre dans le système du retable de Gand. Il faut donc le reporter dans les environs de 1412, après la *Fontaine de vie*.

Puis viendraient, probablement dans l'ordre suivant, à partir des environs de 1412 : la *Crucifixion* et le *Jugement dernier de l'Ermitage*, les *Trois Marie*, les *Heures de Turin*, le retable de Gand.

Répetons-le une fois de plus, l'essai de classification que nous proposons, au point de vue chronologique, n'est pas définitif. Dans notre esprit, il représente seulement un échafaudage provisoire auquel nos confrères en histoire de l'art apporteront les modifications nécessaires. Mais le moment nous a semblé venu de faire une première tentative pour meubler les vingt-six dernières années, tout au moins, de la vie d'un grand artiste qui a vécu environ soixante ans. Un tel essai n'était pas inutile. Dès à présent, il permet à chacun de se rendre compte qu'à moins de supposer perdues toutes les œuvres sans exception, de la première période, on devra chercher un point de départ antérieur à l'an 1400 : car il est difficile de croire qu'Hubert Van Eyck ait voyagé

COLLECTION GLITZA.



LE CALVAIRE.

voyagé constamment, sans rien produire, jusqu'à l'âge de 34 ans environ.



Hubert, dont l'œuvre et l'influence ont été noyées dans le rayonnement de la gloire d'un frère moins inventeur mais plus grand que lui, a certainement joué au XV^e siècle un rôle très important. C'est toute une école à reconstituer. La preuve que son influence s'est prolongée sans interruption pendant tout le cours du XV^e siècle, c'est qu'elle durait encore au début du XVI^e, comme nous allons le voir par un ouvrage qui date de cette époque. C'est le *Calvaire* de M. Glitza, de Hambourg, catalogué comme œuvre de Gérard de S^t Jean.⁽¹⁾

(1) Exposition des Prim.
Fl. de Bruges.
N° 255.

L'attribution n'allait pas de soi. On connaît aujourd'hui « le petit Gérard » à toutes les périodes de sa courte vie artistique ; et si les personnages d'arrière-plan situés entre les trois croix du *Calvaire* — Glitza ont une physionomie qui leur permettrait de figurer sans disparate dans les arrière-plans de quelques-unes des compositions de ce maître, nous voyons pourtant avec certitude dans le *Calvaire* une influence plus profonde, plus ancienne, celle d'Hubert. Le Christ du tableau Glitza a-t-il été emprunté directement à une œuvre de ce grand créateur de types ? Sort-il de l'œuvre du maître de Flémalle, qui a étudié Hubert avant de connaître Rogier de la Pasture ? Nous penchons pour la première hypothèse, car on ne se ressemble pas de si près à travers un intermédiaire ; or le Christ du *Calvaire* Glitza se retrouve identique, non seulement par le type, mais encore — ceci est à noter — avec la même exécution large et grasse, le même modelé simple et vivant, dans le *Calvaire* de S^t Petersbourg.

Autre rapprochement important. Le *Calvaire* Glitza offre, au troisième plan, à gauche du spectateur, un groupe, formé par la Vierge, S^t Jean et Madeleine, dans lequel la figure de la pécheresse, sauf l'attitude de la tête et des bras, est tout-à-fait semblable par la torsion du corps et la pose sur un seul genou, à celle de la *Crucifixion* de Florence, si voisine, à son tour, de la même figure autrement posée, mais de conception identique, dans le *Calvaire* de l'Ermitage et dans la *Mort du Christ* des *Heures de Turin*. Et nous voici de nouveau ramenés à Hubert.

Faut-il voir là ces emprunts artificiels sans importance dont les pasticheurs et imitateurs vulgaires sont coutumiers ? Non ; dans le cas présent il y a filiation d'école. Ce qui le prouve, ce qui relie intimement à l'œuvre d'Hubert le *Calvaire* Glitza, c'est l'exécution souple et grasse de ce dernier ouvrage, sa distribution en larges masses de tons et de valeurs. Tout y est conçu par la forme, non par les lignes, tout y est modelé dans une pâte onctueuse, sans touches visibles ; tous les blancs y sont délicieusement fins et doux. Ce serait de l'Hubert presque pur, abstraction faite des détails de costume, si le dessin et le modelé, admirables dans le Christ, remarquables dans les personnages d'arrière-plan, n'étaient pas un peu trop mous dans tout le groupe des figures

figures et de chevaux du premier plan. Ce qu'il y a de mieux dans toute la composition, après la figure du Christ, ce sont précisément les armes et les casques, exécutés dans la masse et en *nature-morte*, comme on l'a remarqué plusieurs fois chez Hubert. N'oublions pas le paysage, de tout premier ordre, admirablement traité, avec un large parti pris de roches grises, de sombre verdure, de montagnes d'un bleu intense sur lesquelles se détache la masse claire d'un château qui rappelle de près celui de la *Crucifixion* des Offices. La filiation, directe ou indirecte, saute aux yeux.

Si donc nous nous sommes cru obligé de retirer à Gérard de St Jean le *Calvaire*-Glitza, nous n'en considérons pas moins ce bel ouvrage comme une œuvre d'art très remarquable, outre qu'il constitue un document précieux sur l'influence d'Hubert Van Eyck, persistante longtemps après la mort de ce maître.

Cette influence n'a d'ailleurs pas cessé de se manifester dès le début. Elle a été très puissante sur P. Christus qui commença par être un fidèle imitateur — très probablement un élève — d'Hubert ; elle a fortement agi par l'intermédiaire de P. Christus, sur le maître de Flémalle, à tel point qu'un excellent historien d'art a pu croire que le *Christ entouré d'anges*, de S' Sauveur de Bruges, qui figurait en 1902 à l'Exp. des Prim. Fl., était précisément inspiré du maître de Flémalle. Le souvenir d'Hubert se retrouve dans les figures de *Christ* de G. David et même de Q. Metsys. Toutefois, à partir de ces derniers maîtres, qui serviront à leur tour de modèles, de nouveaux courants se sont formés, où l'inspiration du maître de Gand n'aura plus qu'une part vague et lointaine.

En revanche, il nous serait facile de la suivre dans d'autres pays. L'Exp. des Prim. Fr. a démontré, il est vrai, que certaines formes familières à Hubert, la croix plate, le Christ de proportion allongée et vu de face, les deux larrons, la Vierge défaillante, tête et bras tombant en avant, ont été directement — génialement — empruntés à des œuvres françaises du XIV^e siècle ; mais, à son tour, il a réagi sur l'art français, et l'on ne peut méconnaître la formule de composition de ses *Calvaires* dans les œuvres d'un artiste resté d'ailleurs profondément original, Jehan Fouquet, qui, lui-même inspira Bourdichon.⁽¹⁾

En Allemagne, l'action d'Hubert fut encore plus profonde dès le début du XV^e siècle. Les visiteurs de l'Exp. de Düsseldorf (1904) ont pu s'en rendre compte. Elle est indéniable dans la *Crucifixion* (n° 6) de la collection Hermann Clemens, attribuée par le catalogue à Wilhelm von Herle et à son élève Hermann Wynrich ; les ressemblances sont si nombreuses, sans détruire toutefois l'originalité de l'auteur de cet ouvrage, qu'il nous suffit d'en signaler l'existence et que nous ne prendrons pas la peine de les analyser.

L'influence d'Hubert, en ce qui concerne tout au moins, le type du Christ, n'est pas moins marquée dans le *Christ en croix* de St. Lochner.⁽²⁾ Elle l'est davantage encore dans la *Crucifixion* du maître de la *Vie de Marie*.⁽³⁾ Et si l'on remonte à la première moitié du XV^e siècle, dans la *Crucifixion* qui forme la partie centrale du retable de la communauté évangélique de S' Paul, à Soest (n° 110).⁽⁴⁾

Mais

(1) Auteur du retable de Loches.

(2) Appartenant au Musée germanique de Nuremberg Catalog. n° 19.

(3) Appartenant à M^{re} V. Virmich, de Bonn. Catal. n° 31.

(4) Tous ces ouvrages, aujourd'hui très connus, ont été vulgarisés par le catalogue de l'Exposition de Düsseldorf et par les photographies de Brückmann ; chacun peut les étudier et vérifier nos conclusions.



CRUCIFIXION.

Mais il en est un que personne n'a remarqué et que l'obligeance d'un très savant historien d'art, M. Adolfo Venturi, nous permet de publier pour la première fois.

C'est une *Crucifixion*, très probablement néerlandaise, bien qu'elle soit encore attribuée à l'« école allemande » dans le musée Corsini de Rome, où elle porte le n° 756. La reproduction ci-jointe nous dispense de toute description. Disons seulement que la couleur — très supérieure au dessin — en est riche, émaillée et harmonieuse ; et que l'exécution en est large, grasse, un peu en esquisse. La pose du Christ et les croupes gazonnées des seconds plans rappelant d'assez près les *Crucifixions* de Florence et de Padoue. Parmi les arbres de l'avant dernier plan, on remarquera un pin parasol semblable à celui du *Calvaire* de Berlin ; deux pointes de cyprès fort apparentées à celles qui se trouvent dans l'*Agneau mystique* de Gand, dans le volet des *Pèlerins* et dans le *Calvaire* de Berlin. Les falaises et surtout les monuments du fond sont des imitations maladroites mais évidentes d'une foule d'ouvrages que nous attribuons à Hubert. Le groupe de la Vierge et celui des trois hommes de droite, dont deux avec des parties d'armure traitée *en nature-morte*, achèvent de démontrer l'action prépondérante d'Hubert. Nous sommes pourtant ici au début du XVI^e siècle, comme le prouvent les crevés du costume de l'un des personnages.

(1) N° 139,
de l'Exp. de
Düsseldorf.

Pour finir : nous espérons étudier prochainement, à Darmstadt, chez M^{me} la Baronne von Heyl, un petit tableau fort intéressant⁽¹⁾, c'est un *S^t Pierre avec un donateur* dans une église, que le catalogue attribue à un « successeur de Jean Van Eyck ». Au prénom près, la remarque est juste. Mais il faut certainement dire : Hubert, au lieu de Jean. Tout le démontre : le type du S^t Pierre, voisin de Dieu le Père du tableau de Lyon, le caractère de l'architecture, avec les colonnes étroites, à bases et chapiteaux surélevés ; l'échappée de ville lointaine avec toits et clochers, que l'on aperçoit à travers des colonnes ; enfin la répartition des valeurs, l'effet du clair-obscur et l'exécution grasse. Tout cela dénote non pas une imitation vague et lointaine, mais une influence très proche, peut-être même l'action directe du maître sur un excellent élève.

L'examen minutieux du tableau nous dira ce qu'il faut ajouter à ces remarques.



En résumé, nous avons tenté d'achever pour l'œuvre commune de Jean et d'Hubert Van Eyck le travail de « blutage » si bien commencé par M. Weale. Ce travail provisoire terminé, nous avons ajouté à notre liste neuf ouvrages qui tiennent de plus ou moins près d'Hubert ; les uns, imitations ou copies d'originaux ; les autres, quatre au moins, certainement originaux. L'avenir ménage sans doute aux chercheurs, dans cette direction, quelques trouvailles nouvelles.

E. DURAND-GRÉVILLE.

EXPOSITION DE L'HISTOIRE DE L'ART

A DÜSSELDORF, 1904.

I

LES TAPISSERIES FLAMANDES.



N a pu remarquer à l'Exposition de 1904 à Düsseldorf, une collection de tapisseries flamandes, peu nombreuses mais choisies. Elles avaient été rassemblées là, non pour faire apprécier le développement de l'art de la tapisserie dans les Pays-Bas, mais uniquement dans le but de décorer les parois.

Le hasard voulut que ces tapisseries, considérées au point de vue des époques auxquelles elles avaient été faites, pouvaient se diviser en deux groupes se rapportant à deux siècles différents.

Le groupe le plus récent, comprenant les tapisseries du C^{te} de Merveldt qui ornaient une partie de la cage d'escalier et les trois pièces provenant des galeries de S. A. S. M^{gr} le Duc d'Arenberg, datait du premier tiers du XVIII^e siècle et consacrait, dans son ensemble, le passage du style décoratif Baroque à celui du Rococo.

Le plus ancien, constitué par la tapisserie de S. A. S. M^{gr} le Prince de Wied, qui se trouvait au palier supérieur et les deux œuvres de la Galerie de S. A. S. M^{gr} le Duc d'Arenberg dans la grande salle de Cologne, pièces qui datent probablement de 1520-1527, et qui à la veille de la révolution que la Renaissance allait provoquer dans l'art néerlandais, témoignent de la brillante mise en scène du moyen-âge.⁽¹⁾

Examinons tout d'abord ce dernier groupe.



Il serait à peine possible pour le spectateur moderne de s'orienter sans commentaire dans de foule des figures qui remplit jusqu'au dernier coin les plans énormes de ces deux tapisseries. Heureusement nous en avons un guide dans les vers qui se trouvent au centre de la bordure supérieure.

Voilà

(1) Pour ce qui concerne les dates et les signatures de ces quelques pièces, voyez le catalogue de l'exposition historique d'art, Düsseldorf 1904, 2^e édition.

Tapisseries appartenant à S. A. S. M^{gr} le Duc d'Arenberg.

GALERIE DE S. A. S. M^{er} LE DUC D'ARENBERG.



LE CHATEAU DE L'HONNEUR.
TAPISSERIE XVII^{me} SIÈCLE.

Voici ce qu'on lit en latin un peu barbare sur la première tapisserie :

Quisquis ut ad clarum studiosus scandet honorem
Natura assiduus provocet alma tubis
Candida quos misit virtus, honor, arce receptos

Laureat, ambitio quos tulit inde fugat
Sedulo docta jubet modulis scriptura disertis
Ne quis honori paros tardet inire lares.

Donc, cette tribune élégante avec ses escaliers étroits et ses balcons gracieux, ses estrades spacieuses, son baldaquin ombreux, c'est le château de l'Honneur ; le roi qui y trône au milieu d'un cercle d'hommes couronnés, est le châtelain, le Roi Honneur ; les princes qui l'entourent, les dames qui ont pris place à quelques marches plus bas, avec des couronnes fleuries dans les cheveux et des palmes dans les mains, sont les élues, celles que « la vertu a envoyées. » Les dames qui aux escaliers latéraux reçoivent de nouveaux venus, les valets qui les présentent à l'illustre ronde de l'estrade inférieure, le secrétaire à sa table, qui inscrit leurs noms sur la liste, les hérauts sur les balcons, appartiennent à la cour du roi. Les Génies ailés qui planent à droite et à gauche au dessus du perron de la tribune et invitent à l'entrée avec des trompes sonores, sont la *Nature* et la *Sainte Ecriture*. Les hommes et les femmes à cheval ou à pied, se pressant devant la tribune, s'élançant en vain vers l'estrade pour être rejetés comme par des mains de démons, s'approchant sur leurs chevaux superbes pour s'abattre frappés par des traits invisibles, c'est la foule des refusés, ceux que la méchante ambition a amenés.

A quiconque est un peu versé dans l'iconographie du moyen-âge ce « château de l'Honneur, » rappellera infailliblement cette gracieuse représentation du château de l'Amour qui depuis le XIII^e siècle figure si souvent sur les écrins d'ivoire des dames. Assailli par des chevaliers galants, défendu par des dames jetant des roses, c'est là un véritable château, avec des murs, des tours, des créneaux.

On pouvait se demander pourquoi l'artiste qui a esquissé le carton de la tapisserie, a préféré la tribune au château ? pourquoi il a laissé échapper le piquant contraste offert par des masses d'assaillants et de défenseurs ?

Il est impossible qu'il se soit senti inapte à reproduire les mouvements vifs et audacieux de l'assaut et de la défense ; impossible aussi que sa fantaisie, point dépourvue d'expédients — comme nous allons le voir tout à l'heure — ait dû renoncer à commander des défenseurs pour le château de l'Honneur.

L'artiste, a été guidé par une autre raison.

Dès qu'il adoptait l'idée du château — pour ne pas parler de la défense — il ne pouvait éviter de montrer, jusqu'à mi-corps, les figures de la garnison ; et, il s'interdisait l'emploi de ces rangs, aussi longs que serrés, de figures en pied pour lesquels il a un penchant marqué.

On pourrait penser qu'il ait respecté la personne de chacun des élus jusqu'à se croire obligé de la représenter de pied en cap et cela d'autant plus qu'il a cru devoir ajouter minutieusement le nom de chacun.

Mais avant de nous laisser persuader trop vite, voyons d'abord comment il procède à la réception dans l'ordre de l'honneur.

Sur l'estrade des princes, nous trouvons à droite du roi : les empereurs *Constantin* et *Charlemagne*, *S^t Louis* et *Godefroid de Bouillon* ;

Bouillon; à gauche, *Alexandre le Grand* à côté d'*Abraham*; l'empereur *Octavien* à côté du roi *David*; au cercle des dames, à côté de *Semiramis* et *Pénélope*, une *Florentia*, une *Romitia*, une *Melania*; à côté d'*Esther* et de *Baal*, de *Judith* et de la reine de *Saba*, se trouve *Asia*. On voit bien qu'ici le régisseur ne s'est pas scrupuleusement soucié des noms et des origines.

Cette impression s'accroît si nous examinons la foule des refusés. Les deux cavaliers à gauche sont l'empereur *Julien l'Apostat* et un certain *Hilarus*, personnage légendaire. L'Oriental au turban qu'on aperçoit entre-eux, est l'impie roi *Joram* tiré de l'Ancien Testament pour servir de pendant à l'apostat couronné. Le cheval de *Julien* est précédé par les fameux amants *Helène* et *Pâris*, suivi du roi *Jéroboam*, auteur du schisme entre *Juda* et *Israël*. Devant *Helène* et *Pâris* nous voyons le cheval abattu de *Tarquin*, dont l'insolence a amené la chute de la puissance romaine; derrière le cheval, nous voyons par terre — la tempe percée — le capitaine chanaamite *Sisséra* près duquel *Jaël*, la vengeresse lève la tête; au dessus, l'homme au turban qui pousse en avant est l'hérésiarque et magicien *Simon*, adversaire de *S^t Paul*. Au centre, à terre se tord *Méduse*, repoussant *Persée* qui saisit ses cheveux pour lui trancher la tête; lui aussi, comme toute à l'heure l'héroïne juive, a été soi-disant rabaissé par sa victime dans la cohue de la « perduto gente. » Comme dans le haut de la composition chez les élus, de même dans la partie inférieure chez les refusés domine le principe de la division symétrique par le groupement de gauche et de droite.

Au groupe gauche inférieur, *Caligula* caractérisé selon l'usage médiéval par le turban païen, s'élance fougueusement, suivi par la méchante reine *Jézabel*, persécutrice des prophètes, montant à l'assaut, grâce à l'échelle tenue par *Niobé*, derrière elle *Néron* repoussé, tombe de l'échelle, tandis que sous lui un autre scélérat anonyme échouant à la même entreprise téméraire, est déjà à terre.

Le cavalier, dont le cheval a demi abattu se relève et retourne la tête vers son maître est *Marc Antoine*; il est suivi d'un autre débauché, l'efféminé *Sardanapale* — portant la quenouille, — entre deux femmes non identifiées; enfin, devant un cavalier anonyme au casque couronné git le corps d'*Holopherne* la tête séparée du tronc.

Comme au haut dans l'ordre de l'Honneur, de même au bas, plus d'un a été compris parmi les victimes de l'ambition, non parce qu'il le méritait, mais enrôlé de force par le régisseur qui se trouvait en peine pour compléter les rangs de ses groupes.

Si nous nous tournons vers les nouveaux venus qui vont être reçus au château de l'Honneur, nous voyons à gauche le pieux roi *Josias* de *Juda*, à droite le juge et capitaine *Josua* suivi de *Phocas*, personnage apocryphe, montant l'estrade des dames.

A l'escalier gauche viennent d'être reçus les deux généraux romains, le rebelle *Sertorius* et *Marcelus*, le héros de la guerre punique; mais le répertoire des noms historiques semble épuisé — les deux nouveaux venus à l'escalier droit doivent donc rester anonymes.

Nous comprenons la thèse : l'artiste a pillé l'histoire sacrée et profane,

GALERIE DE S. A. S. M^{re} LE DUC D'ARENBERG.



LE JARDIN DES VERTUS.
TAPISSERIE XVI^{me} SIÈCLE.

profane, la bible et la mythologie, il a personnifié des villes, des pays et des continents afin de se procurer assez de noms pour ses acteurs et a épuisé toutes les données. De même il verra se tarir une autre source en élevant des abstractions au rang de personnages remplissant les charges les plus importantes à la cour du roi Honneur.

De cette source s'inspire les génies ailés de la *Nature* et de la *Sainte Ecriture* qui, au son des trompettes, invitent au château de l'Honneur, les génies de la *Victoire* et de la *Vertu*, planant et couronnant de fleurs la tête du Roi; les génies de la *Majesté* et de la *Vénération* assis sur les marches du trône, les Dames *Dignité* et *Triomphe* qui, à senestre, accueillent les nouveaux venus.

Mais déjà la source ne coule plus si abondante, plusieurs dames, le secrétaire et les hérauts des balcons resteront sans désignation.

Que pouvons nous en déduire? Que le régisseur de ce tableau vivant s'est proposé d'assembler sur la scène rien que des rôles de caractères, acteurs d'importance, dignes d'apparaître en figure totale?

Hypothèse erronée. Nous avons au contraire l'impression que ce magicien veut briller devant le spectateur en faisant montre de son adresse à commander des légions de figurants qui s'écrasent presque sur l'énorme espace de la composition. Si c'est là son intention, il se surpasse encore par l'art qu'il déploie dans la seconde tapisserie.

Comme sur la première, les vers de la bordure indiquent le sujet :

Castigat vitium, sophia moderante, severa.

Virtus, et lacerata sors iacet una rota

Et combien de choses sont tirées de ce *motif*, semblant si pauvre !

Nous voyons, au centre, la *Vertu*, représentée par un homme barbu, vêtu seulement d'un manteau flottant, brandir la verge sur le *Vice*, un *Faune nu*, et sur une figure féminine enchaînée, la *Fortune* accroupie par terre.

Au-dessus de ce groupe, la *Sagesse divine* trône dans les nuages levant la main gauche d'un geste sévère.

Nous croirions le sujet épuisé. Mais l'artiste sait se tirer d'affaire. Il divise la vertu en une série de notions subordonnées et continue à les dénombrer afin d'obtenir toute une légion de vertus : *Discretio* et *Disciplina*, *Fortitudo* et *Temperantia*, *Perseverantia*, *Magnanimitas*, *Spes*, *Constantia*, *Prudentia*, *Modestia*, *Verecundia*, *Abstinentia*, *Mansuetudo*, *Clementia*, *Moderantia*, *Lenitas*, *Correctio*, *Conversio*, *Contritio*, *Resipiscentia*.

Ce sont toutes de belles femmes, qu'il distingue l'une de l'autre par des inscriptions, parfois par des symboles. L'artiste les augmente de sept sœurs anonymes; ces femmes sans nom ni symbole seraient-elles des hôtes reçus au chœur des vertus? Au haut des gradins, il bâtit pour toute la troupe un élégant portique à trois ailes s'ouvrant chacune par des portes. C'est à la porte centrale que le groupe de la *Vertu* châtiant le *Vice* et de la *Fortune* enchaînée trouve sa place.

Le cartouche assez mal placé ne doit être considéré que comme motif décoratif, il porte :

Fortuna fortes meruit, ignovos punit. (Seneca)

Les chaînes de la *Fortune* sont tenues par les grandes figures de *Fortitudo* et de *Temperantia*, reconnaissables à la colonne brisée, à la bride et à l'horloge emblématiques. Cinq autres vertus prennent place à droite et à gauche sur les marches du pavillon; les autres se placent sous les arcades. Mais cette multitude ne suffit pas encore à notre artiste; des hommes barbus accompagnent au pavillon des élues les dames anonymes reçues au jardin des vertus. Mais comme les ailes latérales du gracieux édifice sont un peu ramenées, — il reste encore quelque espace libre aux bords droit et gauche de la scène. — on y a placé deux chœurs d'acteurs outre celui des vertus. Ayant fait leurs épreuves, ils demandent accès au jardin des vertus et ceux qui sont déjà admis à l'assemblée et au service des vertus, les reçoivent au nom de leurs dames.

A gauche, le cortège est nombreux, nous y reconnaissons *Sarah*, le général romain *Camille* et le rusé *Ulysse*; derrière eux, l'impératrice *Hélène* suivie de *Moïse*, de *Sénèque* et d'un sage anonyme.

A droite, défilent *Esther* et *Cassandre*, suivi de l'empereur *Trajan*, renommé au moyen-âge pour sa justice, et enfin le brave défenseur de Rome, *Horatius Coclès*.

Au dessus du toit du portique, il reste encore une zone étroite, une bande de ciel. Mais celle-ci non plus n'échappe à notre artiste.

Des deux côtés de l'entrée principale, près de la *Sagesse* planant dans la gloire, il pose de gracieux édicules sous les arceaux desquels il place, à droite, *Cicéron* et la *Cuméenne*, à gauche *Salomon* et une autre *Sibylle*.

Dans le firmament, à la droite de la *Sagesse*; il étend une zone du zodiaque et y dispose: la *Balance*, les *Gémeaux*, le *Cancer*, le *Lion*, la *Vierge*; dans les coins, à gauche de *Prométhée*, les constellations du *Chariot*. Le *Chariot* est tiré par les *Cinq sens*, personnifiés par des chevaux, dont le premier est monté par la *Raison*, agitant le fouet. La *Prudence* a pris place au fond du char, tenant à la main un ostensor d'une forme originale, car les trois lumières montrent chacune une personne de la *Trinité divine*.

La présence de cette composition assez étrangère au sujet principal est légitimée par le premier distique de la bordure:

Evecta etherea lustrat prudentia tractus.

Summi contemplans sensa profunda dei.

Au coin opposé planent *Prométhée* et *Pallas Athéné*. La déesse indique au héros d'allumer son flambeau aux rayons éclatants du *Lion*. Dans le fond à droite, un peu à l'arrière-plan, on aperçoit au-dessus du turban d'*Horatius Coclès* et près de la bannière de *Trajan* la figure de *Deucalion* endormi, l'Adam des anciens, à qui le vivifiant feu céleste va être apporté. Ce groupe aussi est justifié par un vers correspondant de la bordure: le troisième distique porte:

Limosos cupicus artus animare. Prometheus suscipit etherea Pallade rege, facem.

Il faut avouer que le maître qui a ébauché ces cartons comme par une baguette magique excelle à peupler de figures une vaste scène. Avec peu d'élément il réussit à faire sortir des légions d'acteurs, un

proverbe qui semblerait motiver à peine une douzaine de personnages lui offre l'occasion d'en déployer une multitude. Il veut évidemment briller devant nous par cette abondante somptuosité ; à nos yeux, il joue non seulement le proverbe, mais il le joue spirituellement, grâce à des conceptions qui lui permettent de produire toujours de nouveaux groupements. Et s'il ajoute soigneusement pour chacun d'eux le titre de son rôle, c'est moins par scrupule de pédant que par coquetterie de virtuose.

Ce singulier penchant du maître nous fait comprendre pourquoi dans un proverbe où nous attendons six acteurs, nous en voyons soixante ; mais il n'explique pas la manière très étrange, dont ces figurants sont distribués sur la scène.

Il y a deux motifs qui semblent avoir dirigé le régisseur : un *horror vacui* autant qu'une horreur de la profondeur perspective. Ces deux motifs le font inventer des architectures qui ne sont rien d'autre que d'ingénieuses machines ou coulisses permettant de séparer le premier plan du fond presque hermétiquement fermé, et de grouper en même temps les acteurs sur trois et quatre étages de cette scène artificiellement réduite. Cette méthode lui permet de placer des figures, même à l'endroit où nous nous attendions à apercevoir une tranquille bande de ciel bleu.

Nous nous sommes jusqu'ici servi des expressions : scène - spectacle - acteurs. Mais ce que nous voyons devant nous sur ces tapisseries, est-ce vraiment l'image d'un spectacle, d'une vraie scène ? N'est-ce pas plutôt la reproduction d'un tableau vivant, qui se dresse devant la façade d'un édifice servant de décor de fond ou devant une tribune expressément bâtie et aménagée avec coulisses et portants dans une rue peu spacieuse d'une étroite ville du moyen-âge, ou encore, sur une place publique devant rester aussi libre que possible pour contenir la foule des spectateurs.

Un tel tableau vivant ne doit-il pas profiter de la hauteur, parce que la profondeur lui est refusée ?

En contemplant des œuvres d'art décoratif monumental, on fait toujours bien de se rappeler le rôle énorme que de tels tableaux vivants d'inspiration biblique, allégorique, mythologique, historique, ont joué aux fêtes et réceptions princières des Pays-Bas ; des tableaux vivants non pas arrangés sur des scènes de théâtres qui — on le sait bien — n'existaient pas — mais le long de la via triumphalis de la ville. Nous savons que le retable de Gand des frères Van Eyck est en partie une transposition libre d'un tableau vivant réellement arrangé à une entrée princière. La même chose peut être supposée de la *Source de la vie*, dont le musée du Prado à Madrid possède une copie.

Les régisseurs qui ordonnaient ces tableaux en l'honneur du prince étaient précisément les mêmes peintres qui esquaillaient les cartons pour les tapisseries de ses salles et de sa tente, comme ils décoraient son autel par leurs peintures, et réglaient ses fêtes déguisées et ses danses aux flambeaux.

Cet art des tableaux vivants, en même temps décoratif et monumental — pour lequel parmi les grands peintres du XV^{ième} siècle Hugo Van der Goes surtout avait une grande renommée — et qui fut,

fut, comme on sait, encore admiré par Dürer à l'entrée de Charles V à Anvers, fut cultivé dans les Pays-Bas, principalement sous les princes bourguignons.

Mais cet art pouvait se vanter d'un brillant passé, et selon la tradition, était en usage même à l'époque reculée où la peinture de chevalet, fille de l'art intime de la miniature, en était encore à ses débuts. L'art du tableau vivant consiste à disposer les figures sur un même plan, de les étager et non de les échelonner vers le fond.

Par un anachronisme étonnant, nous le retrouvons dans ces deux tapisseries, dont les figures semblent empruntées plutôt à l'art de Quentin Massys qu'à celui d'Hubert Van Eyck.

A ce propos, la question se poserait de savoir si, l'art de la Tapisserie dans les Pays-Bas a gagné à la conquête de la perspective linéaire qui, depuis les frères Van Eyck, permit d'élargir l'horizon.

Depuis longtemps la tapisserie du nord avait affranchi la figure humaine — qu'elle avait de bonne heure comprise dans le répertoire de ses motifs, — de la contrainte d'une fonction purement ornementale et de la combinaison organique avec l'ornement géométrique et botanique; elle l'appréciait comme son motif le plus précieux. Elle faisait marcher ces figures sur ses plans avec une liberté toujours grandissante; elle les combinait en groupes et en scènes.

Et depuis ce temps, la tapisserie avait rigoureusement tenu à ce que les figures, dans leurs atours variés et brillants, formassent les dessins principaux — soi-disant en des accords rythmiques — et traversassent ses bandes étroites d'un bord à l'autre se détachant vigoureusement d'un fond, soit discrètement animé par des ornements géométriques et botaniques, soit tenu en des teintes unies et neutres.

A mesure que les pans, d'abord étroits, des tapisseries devenaient plus larges, c'est-à-dire plus hauts, ces bandes, à dessins de figures humaines, étaient disposées par rangs superposés, de manière, que la tapisserie se divisait en zones horizontales.

Ce principe de composition par bandes, à figuration légendaire domine la tapisserie du Nord du XIV-XVI^{ème} siècle. Il accorde aux figures humaines la liberté de prendre part à tous les changements de type, de tournure et de costume que la mode ordonne et que reflète la peinture de chevalet, art prépondérant dès le XV^{ème} siècle.

De ce principe découle la faculté de faire figurer, sous des perspectives architecturales, des scènes complètes, des groupes compacts, des théories de chevaux et de faucons, de gibier et de chiens, d'armes, de meubles et de motifs ornementaux de toutes espèces.

Cependant, il ne faut pas qu'ils dépassent l'avant-plan, qu'ils défilent, nombreux et brillants, occupant toute la largeur, qu'ils s'étagent même en gradins magnifiques, le parti pris de la composition impose le devoir de masser les éléments en profondeur, le plan du fond étant fermé.

Si elles s'éloignaient du premier plan vers le fond, les figures devraient subir les lois de la perspective; le rang serré de dessins colorés de dimension presque égale qu'elles représentent par leurs vêtements, deviendrait défectueux, ou du moins irrégulier, et ce qui

serait pire, la paroi, que ces ornements doivent fermer décorativement, serait percée, brisée, ouverte.

Ainsi la tapisserie se refuse à la composition en profondeur.

Elle fait toutes les concessions possibles à la peinture — dont le rôle consiste à donner des images exactes — pour autant, qu'elle peut les concilier avec son principe fondamental et sa nature réelle, qui est de recouvrir les parois et de fermer le local. Ainsi, la tapisserie agréée, accueille même des méthodes de composition en lignes parallèles, véritable anachronisme au point de vue de l'art pictural.

Pour se rendre compte de l'effet que produisent des tapisseries, comme le « Château de l'Honneur » et le « Jardin des Vertus » — que nous n'avons jusqu'ici analysées que sous le point de vue de la composition — il faut aussi envisager la couleur.

La première chose qui nous frappe, c'est l'absence complète des couleurs extrêmes, le blanc et le noir, dans les costumes des personnages. Le jaune, l'orange, le rose, le violet et les tons intermédiaires font également défaut. A la vérité, il n'y a que le carmin, le vert émeraude et un bleu limpide et éclatant qui s'emploient de préférence. Et, comme les personnages sont distribués en rangs parallèles et étagés sur tout le plan l'un au dessus de l'autre, on a l'impression de dessins horizontaux disposés en bandes, dominés par l'accord rouge-bleu-vert, répété dans toutes les variations et combinaisons possibles. Comme une mélodie agrémentée d'un accompagnement doux et sonore, cet accord de couleurs se détache des étroites bandes de l'encadrement tenu en teintes mates et neutres.

La zone de gazon, au bas des compositions, est tenue en vert marin, la bande de ciel en bleu mat à dégradation claire vers la partie inférieure. Entre ces deux zones extrêmes, les rangs des visages, très rapprochés les uns des autres forment des bandes étroites, mais d'un effet frappant, dont la teinte d'ivoire, originalement chaude, est maintenant passée dans un gris un peu désagréable.

Un effet fort incisif est produit par les éléments de l'architecture tenus dans un ton jaune pâle, les motifs ornementaux sont exécutés en brun-rouge.

En résumé, quelque sévère que semble ce système, n'opérant que par une étroite sélection de couleurs et de teintes, le danger menaçant de la monotonie et de la raideur est habilement évité.

D'abord, parce que les bandes étroites formées par le ton clair des visages, qui naturellement sont suivies des zones larges des vêtements formant le dessin propre, ne traversent pas le champ de la tapisserie en rangs raides et parallèles, mais harmonieusement ondulants, tantôt se cherchant tantôt se fuyant.

Puis, dans les costumes mêmes, les couleurs ne sont pas posées en masses larges et uniformes.

Au contraire, comme les draperies enveloppent les membres bien modelés des figures, elles participent à leurs mouvements et tombent en plis riches et amples.

Les couleurs locales se détachent du fond en teintes plus foncées, tandis que les reliefs s'accusent en tons plus clairs. Malgré la distribution

bution uniforme et diffuse de la lumière, l'ensemble paraît plongé dans la douce atmosphère d'un jour un peu assombri, qui tempère toutes les rigueurs, unit toutes les violences coloristes et les fond dans une harmonieuse symphonie.

Aussi, l'effet de ces pièces qui ferment et animent les murailles est-il merveilleux. Vu à la distance où les détails s'évanouissent, le dessin, dans le triple accord rouge, vert, bleu, suave et moëlleux, déroulant à travers toute la surface des théories gracieuses et élégantes, se touchant ou se disjoignant, se détache, superbement du fond. Si on s'approche, les lignes de la composition se résolvent en des rangs de figures humaines, ils se séparent en groupes, animés et attrayants.

Le sens de ces groupes était compris des spectateurs contemporains pour lesquels les symboles étaient familiers. Les noms même de certains acteurs leur étaient connus tandis qu'il faut un effort pour nous assimiler le jeu charmant de ces scènes.

Si le spectateur est intéressé par le gracieux art du régisseur, qui lui offre la scène la plus charmante tirée d'une sentence, il lui faut néanmoins le fil conducteur des vers de la bordure et les noms discrètement indiqués de quelques personnages pour se retrouver dans ce labyrinthe.

Pour apprécier parfaitement une pièce d'art décoratif, dont nous sommes séparés par des siècles, nous devons essayer de nous faire une idée de ce que le temps et le lieu, pour lesquels il était fait en exigeaient.

Par leur dimension, ces tapisseries étaient destinées à décorer, en temps de paix, les salles des manoirs princiers, ou leur tentes en temps de guerre.

Dans l'un comme dans l'autre cas, il fallait compter sur des parois dépourvues de toute division architectonique. La tapisserie n'était donc pas subordonnée à un système décoratif ornant déjà les parois, son rôle consistant à cacher la nudité des salles et à les cloturer.

Que, si ces tapisseries, aux couleurs fortes et voyantes, nous paraissent peut-être trop riches, nous répondrons que les salles — dans lesquelles s'agitait, se pressait la société — pour lesquelles elles furent faites, réclamaient une décoration de paroi qui fut somptueuse et attrayante, car ce que cette société aimait surtout dans sa parure c'était le lustre varié des étoffes, l'éclat de l'or et des bijoux.

Au contraire, comparées aux costumes de l'époque, ces tapisseries, qui ont éliminé l'or de leur technique et se bornent à l'usage de peu de couleurs, s'accordant harmonieusement, font un effet discret et modeste ; elles ne semblent qu'un pâle reflet de la pompe brillante qui s'agitait autrefois devant elles. S'il est vrai que l'art de la tapisserie a besoin de plans très étendus pour développer toutes ses qualités, il est pourtant apte à créer de belles choses dans des pièces de dimensions relativement réduites.

La tapisserie « l'Histoire d'Aman » en offre un bel exemple, examinons rapidement cette pièce.

Sur un trône élevé sont assis le roi Assuérus et sa femme. Entre le couple royal, le favori omnipotent se penche, le chapeau humblement glissé devant sa poitrine et soufflant quelque chose au roi

Tapisserie
appartenant à
S. A. S. M^{re}
le Prince de
Wied.

GALERIE DE S. A. S. M^{gr} LE PRINCE DE WIED.



L'HISTOIRE D'AMAN ET D'ESTHER.

TAPISSERIE XVI^m SIÈCLE.

roi ; Esther écoute attentivement. A côté du trône, à gauche, un page, à droite, deux dames ; celle du dehors se tourne vers Mardochée, qui instamment demande une audience pour révéler à sa nièce princière l'attentat du vizir contre le peuple juif. En haut, à gauche, paraît le ministre démasqué, implorant en vain sa grâce de la princesse mortellement blessée par les injustices dont souffrent ses compatriotes. Devant le trône, le ministre déchu paraît encore une fois, des courtisans le saisissent pour le conduire à la potence.

Ce qui nous intéresse surtout dans cette pièce, c'est de voir comment l'art de la tapisserie concilie la méthode de composition archaïque, d'unir sur un seul plan plusieurs scènes diverses de temps et de lieu.

En apparence elle est destinée à épargner des figures : le roi en même temps prête l'oreille à son favori et l'envoie à la mort ; la reine écoute le ministre, est sollicitée par son oncle et voit les prétoriens mettre la main sur son ennemi anéanti. En réalité cette méthode remplit la scène d'acteurs et les range en zones de dessins.

Dans tout le reste, cette pièce s'accorde avec les deux grandes tapisseries, non seulement par la composition, par les éléments essentiels du style des figures, de l'architecture et du paysage, mais surtout par le coloris. Au point de vue d'une distance où les menus détails s'évanouissent, elle pourrait très bien paraître comme découpée de l'une des deux.

Ce n'est qu'en examinant les détails que l'on s'aperçoit des marquantes différences de style, surtout que, malgré la ressemblance frappante des types, cette tapisserie reste très en dessous des deux autres au point de vue de la sûreté et de la délicatesse du dessin.

Dans son orgueilleuse fierté d'art indépendant, la tapisserie se garde de rivaliser avec la peinture de retable, tant par sa maîtrise à étoffer de vastes espaces, son renoncement à appliquer les principes de la profondeur scénique, que par son coloris volontairement limité.

Cette réserve est d'autant plus remarquable, que cet art de la tapisserie s'approprie, dans les détails, tous les progrès de sa sœur cadette.

Les têtes des hommes sont toujours caractéristiques, d'une trempe vigoureuse, parfois âpre et dure, celles des femmes d'une grâce fine, jamais doucereuse ou mièvre. Quoiqu'il soit loin de modeler pour chaque figure un masque de caractère, il varie plus ou moins les types des rôles principaux, et garde en général tant d'originalité qu'on n'a jamais l'impression de se trouver devant des clichés vides ou banals. Vifs et naturels, souvent d'une certaine grandeur dans les attitudes et les mouvements de leurs figures, ces artistes savent accomplir avec adresse des tâches aussi difficiles que la représentation de la chute d'un corps ou le raccourci d'un cadavre couché à terre. Dans les accessoires, ils s'efforcent de suivre la nature. Les chevaux, caracolants fièrement, s'abattant, se dressant en vain, sont rendus avec une observation aussi subtile que les modestes fleurettes du gazon, typées avec une exactitude botanique remarquable, il en est de même des magnifiques fleurs et fruits des guirlandes décorant les bordures.

Si des erreurs sont à relever dans les architectures : des édicules trop étroits, des estrades trop basses, n'en faisons pas grief

à l'artiste. On trouverait plutôt matière à réserves pour le paysage du « Château de l'Honneur » et « l'Histoire d'Aman » où se trouvent esquissées des prairies, des fermes et de lointaines villes.

Dans ces perspectives esquissées plutôt qu'exécutées minutieusement, nous ne devons voir, non une tentative sérieuse d'aborder le problème du paysage, mais une concession faite au goût des spectateurs accoutumés à voir des horizons dans une scène se passant en plein air.

On ne saurait juger autrement l'artiste qui au « Jardin des Vertus » s'est joué de la lumière au point d'éclairer un des toits des ailes latérales laissant l'autre dans l'ombre, supposant ainsi une seconde source de lumière placée tout au haut à senestre. (1) Que l'art de la tapisserie ait gardé sa réserve envers la peinture du terroir en ce qui concerne le principe fondamental de la composition sur un plan unique se comprend mieux encore par une autre raison.

La peinture néerlandaise comportait généralement l'emploi de figures de dimensions moyennes, mais quand elle s'essaye aux figures monumentales, elle a une peine infinie à les harmoniser avec le paysage. Cette observation s'applique précisément à Q. Massys qui s'est appliqué à ce problème, ses tableaux donnent parfois l'impression de géants dans un paysage lilliputien, le lien organique entre la figure monumentale du premier plan et les éléments constitutifs de l'arrière plan fait défaut (2).

La comparaison avec la peinture monumentale des Italiens donnera des résultats analogues.

Les concessions les plus larges sont pourtant faites dans les détails. L'œil le moins exercé perçoit que les artistes s'essayaient à parler le langage de la Renaissance, tout au moins dans l'élaboration des motifs architecturaux. Tandis que les guirlandes affectent encore la forme gothique dans l'*Histoire d'Esther*, celles des deux grandes tapisseries sont comprises dans le style de la Renaissance.

La même inspiration n'est pas à nier dans le style des figures. N'importe leurs dimensions, elles sont de type puissant, aux épaules carrées, aux gestes ronds et larges, remplaçant les types sveltes et délicats au geste saccadé dans sa grâce frêle un peu précieuse.

Le maître qui a créé les figures du « Jardin des Vertus » et du « Château de l'Honneur » est en communion presque aussi étroite avec la Renaissance qu'avec Q. Massys, dont il procède de très près par son style.

Comme se trouve dans un tableau de Q. Massys, ou du moins provenant de son atelier, un groupe copié, sans variante essentielle, d'une œuvre de Léonard de Vinci, ainsi le groupe de la *Vertu* châtiant le *Vice* est incontestablement copié d'un Italien.

Cependant quel respect du principe primordial dans la « Pêche de S' Pierre » datée 1517 et tissée dans un atelier flamand de Bruxelles.

Où le maître néerlandais a besoin de 60 figures, l'Italien se contente de six. Tandis que celui-là emploie la figure humaine pour bourrer la place disponible jusqu'au dernier coin, Raphaël les épargne comme si chaque figure était précieuse. Celui-là opère avec ses hommes comme le mosaïste avec ses pierres, celui-ci comme un bijoutier avec ses bijoux; il leur accorde la place la plus avantageuse pour l'effet

(1) Si au pavillon des Vertus l'or n'est employé qu'uniquement dans les rayons du Lion auxquels Prométhée allume son flambeau et non dans la gloire de la Sagesse, ni dans les constellations placées dans la projection lumineuse il faut y voir à la fois un système du peintre et une recherche d'effets de lumière.

(2) Etudes sur Q. Massys par Walther Cohen. Bonn 1904.

l'effet, il dispose chaque pièce de manière à en montrer toute la beauté sans déranger l'effet total, mais en subordonnant ces motifs, il fait valoir l'œuvre complète dans toute sa beauté souveraine et victorieuse.

Une divergence d'appréciation, quant à la valeur de la figure humaine, sépare donc les tapissiers du Nord des maîtres de la Renaissance. Les uns la considèrent comme un motif quelconque tandis que les autres y attachent un prix incomparable, une chose qui ne doit pas être prodiguée et dont il ne faut user qu'avec une sage économie.

Quand triompha, dans les ateliers de tapisseries néerlandaises, ce mode nouveau de compréhension artistique, le vieux principe de composition par zones horizontales parallèles de scènes légendaires dût céder également devant la conception d'un groupe central composé de quelques figures.

La tapisserie ne pouvait dès lors éviter de résoudre le problème de la perspective, principalement dans le paysage ; elle devait tenter de la réaliser d'une manière artistique.

Cela équivalait pour le brillant art de la tapisserie à une révolution totale.

La question se posait de savoir, si elle garderait intact à travers toutes les phases de cette révolution le principe de sa nécessité et de son existence, qui est d'orner et de cloturer le local sans aspirer au rêve illusoire de découvrir de vastes horizons.

Dans l'affirmative, une vie nouvelle et de souveraine splendeur lui était réservée.

Dans la négative, elle se résignait au rôle d'esclave de la peinture, se condamnait à copier éternellement sa maîtresse sans pouvoir l'égaliser jamais.

(A suivre)

PAUL HARTMANN.

UN TABLEAU FLAMAND DU XV^e SIÈCLE.



Le programme que l'Association s'est donnée la mission de réaliser comporte ces points : « rendre à l'admiration de tous, des documents inédits, des œuvres ignorées ; dépouiller les archives, faire la lumière sur le mystère qui entoure la vie et l'œuvre de tant de nos maîtres ».

Nous publions aujourd'hui — et nous comptons poursuivre notre tâche dans cette voie révélatrice — la *Vierge entourée de Saintes*.⁽¹⁾

(1) Ce tableau appartient à M. A. Benziger de Glutz à Soleure.

L'œuvre est aussi ignorée que l'identité de son auteur, elle rappelle par ses dispositions générales le « Mariage mystique » de l'hôpital S^t Jean à Bruges. L'influence italienne s'y perçoit : ainsi, le trône, avec ses riches motifs architecturaux serti de gemmes, s'inspire certainement des retables tels qu'on les sculptait à Gènes vers la fin du XV^e siècle.

La scène, conçue dans un esprit très symbolique, se passe dans un jardin dont le tracé à droite nous représente l'antique *Paradisus* — la plupart ont été modifiée vers le milieu du XVI^e siècle, toutefois on en conserve quelques spécimens en Angleterre notamment à Hampton Court — tel qu'on le voyait au moyen-âge dans les grands domaines.

Des vierges y cueillent sur les haies les roses mystiques, — par allusion aux vers du cantique de Salomon « Hortus inclusus sum » — une d'elle porte un chapelet terminé par une cassolette de senteur — ces cassolettes contenaient de l'essence de roses, ce produit venait de Perse et s'appelait « Attar de roses » c'était un préservatif contre la peste — le paon oiseau d'orgueil se trouve relégué dans le lointain. A côté du trône, le figuier béni — symbole du rôle mystique de la Vierge — étale ses fruits ; au fond, un château. A gauche, s'étend le paysage avec à l'avant-plan des chênes et un cours d'eau, des ormes, des rochers encadrent la maisonnette de l'ermite.

Les types physionomiques des personnages sont assez différents ; la Vierge et S^{te} Rosalie peuvent se réclamer d'une inspiration douce et identique : figures rondes, paupières larges, nez fort, menton plein, cou potelé bien modelé, cheveux longs et ondulés. SS^{mes} Barbe et Agnès coiffées de voiles ont le type plus anguleux, plus humain. Ce sont des femmes que nulle idée mystique n'a embellies. Des portraits ? peut-être bien. On peut suivre dans toute la vie d'un artiste

COLLECTION BENZIGER.



LA VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES.

artiste ses types préférés, qu'il modifie peu, qu'il épure et affine, on peut même trouver des réminiscences, voir des transpositions d'autres œuvres ou des inspirations d'artistes ayant exercé une influence prépondérante, temporaire sur l'artiste, mais nous ne croyons pas nous tromper en avançant que les personnages de SS^m Barbe et Agnès ne sont point le produit de ces préoccupations idéales.

Il semble même que l'artiste s'est trouvé quelque peu gêné par la présence de ces femmes, elles n'ont pas l'intimité, la jolie naïveté des autres figures, elles manquent de souplesse dans le dessin.

A moins précisément que l'artiste très subtil, comme le montre les détails de la composition, n'ait voulu par là exprimer le caractère, en partie profane, du tableau. La respectueuse familiarité des servantes du Seigneur opposée à la timidité des humains, S^m Agnès, la douce « *S. Agnès mitta* » est à ce point de vue très caractéristique, c'est l'humilité même que trahit sa pose d'extase recueillie, tandis que peureux, l'agneau d'innocence et de douceur se blotti et lève vers elle sa jolie tête.

L'attitude de S^m Barbe offrant le cercle royal est également empreinte de cette modestie, faite d'amour et de vénération, c'est la femme tressillante d'allégresse, tremblante d'émotion, qui s'approche de la divinité.

Les têtes de S^m Rosalie et de S^m Cathérine expriment, au contraire, la béatitude la plus calme et la plus radieuse.

L'examen de la figure de S^m Cathérine nous confirme encore dans notre opinion. Elle procède de Memlinc comme ligne générale, et l'artiste, sous l'impression de l'illustre maître, a mitigé les contours trop ronds qui sont caractéristiques dans sa manière: les yeux, la bouche sont d'un dessin plus sévère, le nez est moins fort, le cou n'a pas le modelé gras et un peu épais de la Vierge et de S^m Rosalie.

Ajoutons encore que l'œuvre entière est conçue dans un esprit entièrement symbolique; le réticule — de dimension inusitée — le parchemin à demi déroulé, nous enseignent que l'ère nouvelle est à peine commencée. L'Agneau de Dieu, figuré au centre du pavement prédit la Résurrection; les lis, emblèmes de pureté et la flore aquatique, symbole du Baptême, complètent l'iconographie du sujet.

Ces divers caractères sont-ils usuels dans l'œuvre du maître? La comparaison ou plutôt le groupement peuvent aider à voir élucider un jour le problème.

A l'Ex. des Pr. Fl. se trouvaient différents tableaux: la Vierge entourée de Saintes provenant de la confrérie des « *Drie Sanctinnen* » établie à l'église N.-D. de Bruges, Musée de Bruxelles n° 114; la Vierge et l'Enfant Jésus au Comte de Crawford n° 132; la Vierge et l'Enfant Jésus au Baron Oppenheim n° 133. (Catalogue de l'Exp. des Pr. Fl. 1902) qui s'apparentent avec notre œuvre. Ces tableaux, d'un coloris très monté, très clair, un peu heurté même, appartiennent à la même origine. Nous y trouvons dans les chairs la même exécution grasse et ronde, dans une pâte très généreuse, les traits très accusés par un dessin sûr de lui-même. Le paysage, aux enclos touffus, offre les mêmes touches riches et anguleuses, qui

trouvent peut-être bien leur modèle dans l'œuvre de Memlinc : la S^{te} Vierge avec l'Enfant Jésus, S^{te} Catherine, S^{te} Barbe et le donateur (n° 63 de l'Exp. des Pr. Fl.) exécutée vers 1480 présente des analogies très frappantes dans la technique du paysage, tant dans l'œuvre que nous publions que dans celle des « Drie Sanctinnen » donnée en 1489 à l'église Notre Dame.

Au sujet de ce dernier tableau M. Hulin, dans son Catalogue critique de l'Exp. des Pr. Fl. signale comme étant de la même main une Vierge allaitant l'Enfant Jésus. (Vente du Prince de Fondi).

Oserions-nous rattacher à ces diverses œuvres un tableau du Musée civique de Pise, et à un degré moindre — uniquement pour jalonner la voie — la légende de S^{te} Lucie de l'église S^t Jacques à Bruges ?

Quoiqu'il en soit, le tableau, que nous faisons connaître, constitue une œuvre de premier ordre, qui appartient à cette école brugeoise si riche, si superbe, qui dès les origines de la peinture eut une personnalité propre et originale. L'étude des miniatures des manuscrits, et des polychromies murales peuvent donner de précieuses indications sur les diverses phases, toutes glorieuses, que traversa l'art brugeois.

Toujours elle fut à la tête du mouvement, elle fut l'initiatrice, tant dans le domaine élevé de l'art abstrait que dans les applications techniques.

Elle eut le respect des œuvres primitives, elle s'en inspira toujours et trouva dans son inépuisable science la formule qui convenait à chaque tendance.

L'œuvre que nous publions appartient à une époque de transformations, elle présage l'avènement de l'esprit nouveau, c'est un document et une page d'une rare valeur artistique.

Le Président,
CAMILLE TULPINCK.

LA SATIRE DANS LE "KUERBOUC" D'YPRES.



L'EXPOSITION de l'Art Ancien, organisée à Bruges en 1902, dans les salles de l'ancienne demeure des Seigneurs de Gruuthuse, le visiteur pouvait s'arrêter devant un manuscrit ⁽¹⁾ gros in-folio, dont le frontispice seul était visible.

Ce manuscrit, datant de 1393, était le « *Kuerbouc* » d'Ypres. C'est un volume en parchemin de 36 centimètres de hauteur sur 27 de largeur, composé de 173 feuillets paginés ⁽²⁾ et enrichi, à certains endroits, de vignettes, d'arabesques et d'une infinité d'ornements, de pendeloques et d'enroulements, sortant de la lettrine initiale et envahissant deux, trois, même les quatre marges des folios, formant un ensemble bizarre de fleurs, de feuilles, de glands, de masques, de têtes de dragons et d'autres animaux fantastiques.

Nous avons pensé que ce manuscrit mérite d'être décrit et analysé, tant à cause de la valeur de ses illustrations que pour l'intérêt des renseignements qu'il nous apporte sur une industrie jadis florissante en Flandre, je veux dire la draperie.

Cependant il n'est pas exclusivement consacré à la draperie ; en effet, aux derniers folios se trouvent les « *Kueres* » des Pelletiers et de la *Weeserie* ⁽³⁾

Il ne faudrait pas croire non plus, que ce soit le plus ancien livre de « *Kueren* » que possèdent les archives d'Ypres, qui peuvent en montrer jusqu'à vingt.

Le plus ancien est en français ⁽⁴⁾ et date de 1308-1310 ; tous les autres sont en flamand.

Qu'était-ce, en somme, que les « *Kueren* » ? On peut les définir : des codes, ordonnances ou chartes organiques, formulant des droits et prescrivant des devoirs réciproques, avec sanction pénale.

Il s'agit dans notre manuscrit des « *Kueren* » de la draperie. Elles attestent que cette industrie existait puissante et riche, puisqu'elle réclamait une forte organisation. En effet, l'industrie drapière avait été introduite à Ypres au XII^e siècle, probablement par des ouvriers gantois, et elle avait pris en peu de temps un développement prodigieux, devenant bientôt une source de splendeur pour la cité.

Nous

(1) Section des manuscrits et miniatures, n° 20 du catalogue.

(2) En réalité il y en a 174 ; car entre les folios 98 et 99 se trouve un feuillet, qui n'est pas paginé.

(3) La *Weeserie* était un collège de Magistrats, exclusivement chargés des intérêts des orphelins de bourgeois d'Ypres.

(4) C'est le plus beau pour l'écriture et il porte le titre que voici : *Chest li livres de toutes les Kueres de la ville d'Ypres. Et premièrement les Keures de la draperie.* (En parchemin).

Nous laisserons dans l'ombre un des côtés intéressants du « Kuerbouc », la partie historique, pour ne nous occuper que de la partie artistique.

En effet, que d'utiles renseignements on pourrait en tirer concernant l'esprit d'association au XIV^e siècle, relatifs à la technique du métier de la draperie, au degré de développement de cette industrie, aux relations commerciales, etc., etc. ; et le philologue y trouverait son profit autant que l'historien proprement dit.



Mais il nous tarde de tourner les feuillets de notre « Kuerbouc » et de nous arrêter devant ses curieuses vignettes.

Et voici d'abord son titre intégral : *Dit es de Kuerbouc van der Stede van Ypre, ghecopuleerd, ghereformeert ende vergadert van allen den oude Keuren die ghemaect hebben ghesyn van der eerste fondatie van der stede tote den jare dat men screef M.CCC.LXIII. Ende eerst vander draperie vander selve stede.*

Nous ne sommes pas parvenus à établir, avec certitude, le nom de l'auteur des illustrations du « Kuerbouc » : de son temps les artistes étaient bien modestes ; ils n'avaient encore ni monogramme, ni signe quelconque, pour transmettre leur nom à la postérité et ce n'est guère qu'au siècle suivant, que le grand Van Eyck adopta sa fière devise « *Als ich can* », comme signature de ses œuvres. Cependant la valeur des illustrations du « Kuerbouc » accuse, sinon un bon peintre du temps, au moins un homme qui savait dessiner spirituellement.

Sans aucun doute il était Yprois ; car il est certain que le code de la draperie, dont on avait besoin journellement, ne pouvait être envoyé ailleurs, pour y être illustré. Par conséquent, il aura été enluminé sur place.

Cet Yprois donc devait avoir l'habitude du dessin, parce qu'il y va de main ferme et sûre, sachant bien, en commençant une arabesque ou un trait quelconque, où il veut arriver et où il doit les finir. Rarement il dévie et se trouve forcé de reprendre ou de rectifier : du moins nous n'avons découvert qu'une seule trace de maladresse (caricature du folio 111). Les personnages représentés sont campés avec grâce, même quand les attitudes qu'on leur a prêtées sont grotesques : aucune raideur, aucune dureté dans la ligne simple et souple.

N'y a-t-il donc aucune conjecture à faire, concernant la personnalité de l'enlumineur du « Kuerbouc » ? M. Arthur Merghelynck, archéologue à Ypres, qui possède l'analyse très complète et très circonstanciée de tous les comptes de la ville, nous a fourni à ce sujet deux indications, dont une très précieuse.

Les comptes en rouleaux de la ville d'Ypres, n° 67, du 1^{er} Novembre 1362 au 1^{er} Novembre 1363, portent sous la rubrique : « des singulieres coses »⁽¹⁾ :

« De XIJ douzines de parkemin pour faire i noviel livre de Kueres.

XXVIIJ ll. XVJ s. »

Or, ce ne sera là qu'une dépense première et partielle, car tout le parchemin du livre aura coûté plus de 28 livres parisis et 16 sous, puisque

puisque douze douzaines (ou 144 folios) n'ont pas suffi à le composer : il compte, en effet, 174 folios.

Le n° 81 des comptes en rouleaux de la ville, allant du 1^r Novembre 1376 au 31 Octobre 1377, signalent sous la rubrique « Ouvraige » :

« Item le samedi 14^e jour de marts (1377) de 6 semaines (2) : à Jakème de le Crois d'escriptures en le Kuerbouc
XIJ s. »

Et d'abord, il s'agit bien ici du « *Kuerbouc* » de 1363, puisque celui qui le précède date de l'année 1308, dont les comptes avaient dû être réglés depuis longtemps, et qu'on ne pouvait alors prévoir la dépense de celui qui suivit en l'an 1408.

Certes, il y a bien encore aux archives d'Ypres un recueil de « *Kueren* » de 1370 ; mais c'est une espèce de brouillon, tenu au jour le jour, et où les articles paraissent avoir été biffés, au fur et à mesure qu'on les transcrivait au net dans le grand « *Keurbouc* » où ils sont codifiés ; tout le livre de 1370, en effet, est ainsi rempli de ratures. Au surplus, il est probable qu'on n'aurait point attendu jusqu'en 1377 pour payer un travail, qui semble avoir été terminé en 1370.

Par contre, le « *Keurbouc* » commencé en 1363, n'a pas été achevé d'un trait, ni en une année ; car les dates des « *Keuren* » et la différence d'écriture, (gothique et écriture courante) démontrent qu'il n'a été exécuté ni en une seule année, ni par un seul scribe. On y travaillait donc encore en 1377, comme le démontrent les comptes.

De la comparaison entre ces deux extraits de comptes résulte cette constatation, que le parchemin du livre aurait été payé beaucoup plus cher, que l'inscription de son texte qui est fort long, ou que l'illustration qui est très abondante.

Nous pensons plutôt que les XII sous de l'extrait de 1377 ne constituent qu'un paiement partiel, ou sont un simple acompte à de le Crois ; car il est invraisemblable que celui-ci n'eût reçu qu'une somme aussi minime, pour son travail de copiste ou d'illustrateur de ce gros in-folio.

Nous disons copiste *ou* illustrateur, à moins qu'il ne faille dire l'un *et* l'autre. En effet, l'extrait de 1377 prouve bien qu'un certain Jacques de le Crois a travaillé au « *Kuerbouc* », commencé en 1363 ; mais il ne nous apprend pas avec certitude, *quelle* fut la *nature* de ce travail ; de le Crois a-t-il écrit le texte, ou, a-t-il enluminé le livre ? « *Escripture* » en vieux français (La Curne de Sainte Palaye⁽³⁾) veut dire : écriture, gravure, peinture, représentation.

Sur ce point donc, le doute persiste.

Qui était ce de le Crois ? Très probablement un Flamand du nom de Vercruysse ou Van der Cruysse(n), qui avait sacrifié à une mode, quasi-générale au moyen-âge, qui consistait à franciser ou à latiniser les noms propres. Ce qui donne quelque fondement à cette conjecture, c'est que, du moment que le français est abandonné comme langue officielle à Ypres et s'y trouve remplacé par le flamand, le latiniser

(1) « Des singuliers choses » veut dire ici : dépenses diverses et extraordinaires.

(2) Voici comment il faut comprendre cette phrase ; le samedi 14 mars 1377, le trésorier a payé et inscrit toutes les dépenses, pour compte de la ville, faites pendant les six dernières semaines écoulées.

(3) Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou glossaire de la langue françoise.

« de le Crois » disparaît des comptes et s'y trouve remplacé par « de la Cruce », « van den Cruse », « van der Cruse », etc. (1)

Nous savons déjà que les derniers folios du « *Kuerbouc* » portent les ordonnances sur la *Weeserie*. Or, en retrouvant ici la même écriture gothique que dans la « Keure » de la draperie, nous présumons que les deux écritures sont de la même main; — et c'est cette constatation qui nous permet aussi de conclure que de le Crois, de le Cruse, van der Cruse, etc., s'identifient en un seul et même individu.

En effet, le compte n° 88, du 1 Janvier au 31 Décembre 1386, donne, sous la rubrique « Singulères choses » :

• A Jacque de le Cruse par command de l'advocé et Eschevins pour cause d'escriptures des orphenes
XLVIIJ s. »

et sous la rubrique « Salaire » :

• a Jacque van der Cruse
V ll. »

Les ordonnances sur la *Weeserie* n'étant pas illustrées, il faut prendre ici le mot « *escriptures* » dans le sens que nous lui attribuons aujourd'hui, c'est à dire *écritures* ou *copie*; et il conviendrait peut-être de lui donner le même sens au compte du 14 Mars 1377.

Le compte de 1386 attribue un salaire à van der Cruse (*alias* de le Crois, de le Cruse, van den Cruce). Celui-ci est mentionné dans tous les comptes portant les n° 87 à 95, (citations qu'il est inutile de reproduire), en qualité de clerc-pensionnaire de la ville, fonctions qu'il a remplies du 1^{er} Janvier 1385, jusque dans le courant du trimestre du 1^{er} Avril au 30 Juin 1393, époque où il est remplacé. Tout en étant clerc-pensionnaire, il était attaché à la draperie en qualité de receveur de la section des pressureurs ou pressiers, comme le prouvent de nombreux extraits des comptes particuliers (2).

Il mourut entre le 10 et le 17 Mai 1393, à laquelle date il se trouve remplacé par Jean van Paskendale, ainsi qu'il appert du compte particulier n° 22, du 29 Mars 1393 (n. st.) au 29 Mars 1394 (n. st.) :

• Alvoren van den busseghelde dat Jacob van der Cruce ontfine in de perche tot hy staerf van allen den lakenen die men zeghelt
• Eerst den XII^{ten} dach in April
• Item den X^{ten} dach in Meye
• Item ontfien van Johannes van Paskendale den XVII^{ten} dach in Meye na der doot van den voorseiden Jacob. »

M. Emile Desagher, le très obligeant archiviste de la ville d'Ypres, que rien, de ce qui concerne son riche dépôt, ne laisse indifférent, a bien voulu nous donner son avis personnel à ce sujet : il pense que le « *Kuerbouc* », étant un livre d'usage courant ou journalier,

(1) A peu d'exceptions près, le français est employé comme langue officielle dans les actes les plus anciens de la ville d'Ypres. Cette situation change pour ainsi dire brusquement dans la 2^e moitié du 14^e siècle et le français se trouve remplacé par le flamand, qui y reste la langue officielle jusqu'au 17^e siècle, lors de la domination française sous Louis XIV. Le changement au 14^e siècle correspond assez exactement à l'époque de l'avènement de la Maison de Bourgogne dans notre pays; de sorte que les Ducs de Bourgogne, qui, poussaient à l'introduction du français dans nos contrées, voyaient échouer leurs efforts à Ypres. (Voir : *Note sur l'emploi de la langue française à Ypres*, par G. Desmarez, dans l'ouvrage de G. Kûrth, *De l'emploi officiel des langues dans les anciens Pays-Bas*, pp. 107-124).

(2) Compte particulier n° 19, intitulé « *ter machelrie (maçonnerie) van den muere* » (mur d'enceinte autour de la ville d'Ypres), du 25 décembre 1389 au mars 1391 : « Eerst hebben sy ontfien 't gheld van den busse dat Jacob van den Cruce ontfien in de dickedinne perche daer perchenaers staen..... »

• danof betaelt Jacob van der Cruce van te scriven deise rolle..... »

Compte particulier n° 20. Idem du 25 mars 1391 au 25 mars 1392 (n. st.) : « Alvoren ontfien van den busse die Jacob van der Cruce ontfien in de dickedinne perche daer parchenaers percheden als men perche in drie perchene..... »

• Dat hiernavolghende es ontfien by Jacob van der Cruce voorseid van ol de lakenen die men ter perche zeighelt zident dat was ghemaect d'ordenance van dat men de lakene liet comen van der Halle boven deure een ghat in de perche.... »

Compte particulier n° 21. Idem du 25 mars 1392 (n. st.) au 29 mars 1393 (n. st.) : « Alvoren van den busseghelde dat Jacob van den Cruce ontfien in de perche van allen lakenen die men zeghelt. Item Jacob van der Cruce van der rolle te scriven daer wy meide reikeninghe daden voor schepenen »
III ll.

nalier, devait être consulté très souvent en cas de contestation ou d'application de peines. Il est donc invraisemblable que le Magistrat ait pu le considérer comme un livre ayant une valeur matérielle et qu'il ait songé à rehausser pareil genre d'ouvrage d'une illustration dispendieuse. D'ailleurs, hormis les extraits ci-dessus (1392-63 et 1377), les comptes de la ville, qui renseignent jusqu'aux dépenses les plus minimes, ne signalent aucun paiement qui ait été fait à un artiste de profession, pour enluminer le manuscrit. Il est donc probable que c'est le scribe lui-même (en l'espèce Jacques de le Crois) qui, pour charmer ses loisirs, se sera amusé à enjoliver son travail (escriptures), au fur et à mesure que celui-ci avançait. Car le livre a été écrit, *avant* d'être illustré; c'est tellement vrai, que, sur les derniers folios, la place nécessaire a été laissée en blanc, à côté du texte de la « Keure », pour y mettre plus tard les lettrines, figurines et autres ornements. Il faut donc présumer, que le « *Kuerbouc* » ne quitta pas le « *Stedehuus* » et ne fut jamais confié à des mains étrangères; et cette considération exclut l'idée de collaboration de deux personnes. Enfin, il est une autre réflexion qui vient à l'esprit, quand on examine le « *Kuerbouc* » : si le Magistrat avait été appelé à payer la note de l'enluminure, il aurait très probablement fait des remontrances à l'illustrateur sur la nature de certaines de ses caricatures, gabant et malmenant la religion, ses saints, ses ministres et ses mystères. Se trouvant au contraire devant une ornementation exécutée à titre gracieux, le Magistrat aura fermé les yeux et toléré la verve de son clerc.

Artiste professionnel ou non, l'enlumineur du manuscrit doit avoir été un philosophe, un gai compère et un sceptique, raillant spirituellement ses contemporains et les travers de son temps, les moines et les enseignements de l'Eglise; car presque toutes les figurines sont des caricatures. C'était encore un réaliste, sans fausse retenue ou pruderie, dessinant les animaux comme il les voit dans la nature. Cependant, il n'y faut voir aucune mauvaise intention. Dans son très intéressant travail « *Le genre satirique dans la peinture flamande*, » M. Maeterlinck insiste en maints endroits sur le caractère gai, espiègle, bon enfant, rieur et quelquefois frondeur de l'esprit flamand au moyen âge. Le peuple aimait la bourde, le plaisir matériel, parfois cru et grossier, où la bienséance et la morale ne trouvaient pas toujours leur compte; aux choses les plus sérieuses, on découvrait un point faible, quelque côté prêtant au ridicule. Les écrits et les chansons populaires de cette époque nous disent, ainsi que les caricatures et les tableaux de J. Bosch et de Brueghel le Vieux nous le montrent, comment nos ancêtres s'esclaffaient à la vue des niches que l'on jouait au diable dans les représentations théâtrales, des bouffonneries du fou de la *Gilde* dans les *Ommegangen*, des gestes des histrions et des tours des saltimbanques aux foires et sur places publiques; ils nous apprennent comment les Flamands savaient se gausser des défauts et des travers du haut clergé, des moines et de la noblesse; ils nous montrent comment tout ce monde savait boire et manger, danser et faire toutes sortes d'extravagances et d'incongruités aux fêtes, aux kermesses, aux noces,

noces, aux pèlerinages. Tout fut prétexte de rire et d'amusement.

Nos ancêtres étaient cependant loin d'être irréligieux ou mécréants; mais ils avaient un penchant inné pour la satire. Cela était vrai même pour ceux, chez qui la vie cloîtrée aurait pu en faire passer le goût, et à l'époque de transition entre l'antiquité et le moyen-âge, en même temps que la science et l'art, la satire figurée se refugia dans les couvents. Ainsi, il n'est pas rare de trouver dans certains manuscrits, écrits et illustrés par des moines, des caricatures contre d'autres moines d'un même ordre ou d'un ordre concurrent; et personne ne fut froissé ou formalisé, en trouvant des illustrations profanes dans des livres religieux ou des livres de dévotion.

D'ailleurs, l'ornementation apparaît souvent comme travail à part, n'ayant aucune connexité avec le texte à enluminer. C'est le cas pour les miniatures du « *Kuerbouc* » d'Ypres, dans lesquelles il n'y a pas de suite: le scribe ou l'enlumineur y a donné libre cours à son imagination. Cette licence, qu'il s'arrogeait, lui suggéra les sujets les plus hétéroclites et l'incita à pousser ses satires jusqu'à l'irrévérence et ses caricatures jusqu'aux plus grotesques images. Le singe surtout était un sujet intarissable pour nos miniaturistes, parce que, au moyen-âge, il « personnifiait le mal ou le démon » ⁽¹⁾. Cependant les « figures, représentant des animaux, parodiant les actions des hommes, que l'on retrouve dans nos manuscrits médiévaux, n'offrent pas toutes des satires politiques ou religieuses de l'époque » ⁽²⁾; dans bien des cas, leur but était d'amuser tout simplement.

Les moyens pour faire rire, ne furent pas toujours d'une nature bien raffinée. Tous les procédés furent bons, pourvu que le but fut atteint » ; « Les satires les plus grossières et les plus grivoises furent populaires dans le haut moyen-âge, et nous les retrouvons encore, sans la moindre atténuation, aux siècles suivants ». ⁽³⁾

Ainsi rien n'est sacré pour le caricaturiste: il daube indifféremment les grands seigneurs et les bourgeois, les moines et les vilains; et l'on trouve, dans les missels même, des « éléments satiriques, rapprochés et juxtaposés aux personnages religieux les plus respectés des drames pieux les plus touchants » ⁽⁴⁾.

Nous avons cru ces explications nécessaires, afin de bien établir le point de vue, duquel il convient d'envisager et d'interpréter les caricatures du « *Kuerbouc* ».



Après ces considérations générales, entamons maintenant l'examen détaillé des illustrations du « *Kuerbouc* ».

Le folio 4, en même temps le frontispice du manuscrit, — car les trois premiers feuillets, quoique paginés, sont restés vierges d'écriture, — est entièrement enluminé (couleurs et or).

On y voit le Beffroi d'Ypres, avec les créneaux et le toit de l'aile droite des Halles. Sur la galerie du Beffroi se tiennent trois musiciens (*trompers, speellieden*), annonçant par les sonneries joyeuses

⁽¹⁾ L. Maeterlinck. Ouvrage cité, p. 60.

⁽²⁾ Ibid. p. 69.

⁽³⁾ Ibid. pp. 32 et 37.

⁽⁴⁾ Ibid. p. 78.



MINIATURES D'UN MANUSCRIT FLAMAND DU XIV^{me} SIÈCLE

de leurs instruments, l'ouverture de la foire aux draps. Au rez-de-chaussée, à l'entrée de la porte noire (*Donkere poort*) peignent deux porte-faix (*pynders*). A remarquer que le Beffroi se trouve représenté ici, comme n'ayant que deux étages en grès, alors qu'il en a trois en réalité, dont deux en grès et un en briques blanches (1).

Annexée aux grandes Halles, s'élève la petite Halle dorée (*Gulden Halleken*), aujourd'hui disparue et remplacée par le «*Nieuwerck*» vers 1620. Dans les fenêtres ouvertes de la bretèche se tiennent quatre personnages : deux échevins de la ville assistent à la publication d'une «*Keure*», lue par le clerc de la ville, en présence du bailli, qui montre à l'aide d'une verge blanche — attribut de ses fonctions — le sceau en cire verte, suspendu à la «*Keure*».

La foule, écoutant la lecture de la nouvelle ordonnance, forme un groupe pittoresque de quatorze personnes, dont onze grandes et trois (plus) petites. Parmi les grandes il y en a une, qui porte la longue tresse des Chinois; toutes écoutent attentivement, la tête en l'air, sauf les trois gamins, qui se disputent et s'allongent réciproquement des coups de pied.

Au bas de la page, à droite, se trouve la chapelle des drapiers, dédiée au S' Esprit. Elle a disparu aujourd'hui, mais s'élevait naguère entre l'hôtel de ville et l'église de S' Martin. Devant la dite chapelle se fait l'expertise et le plombage (*loyen*) d'une balle de draps, par un doyen ou un chef-homme et par les wardeurs de la corporation (2). Les trois personnages de ce groupe, ainsi que ceux du groupe suivant, ont des têtes énormes.

La balle, reconnue conforme aux prescriptions réglementaires, est enlevée et transportée ailleurs par trois portefaix. C'est le sujet de la vignette suivante.

Devant ces porteurs s'avance gaîment un singe sans queue, agitant une sonnette dans chaque main supérieure : c'est le sonneur public (*uytklynker*) du temps, fort probablement un ennemi du caricaturiste, qui se sera vengé de lui, en le représentant d'une façon ridicule. — Notons, à ce propos, que les singes figurés au «*Kuerbouc*» n'ont pas de queue — et il n'en pouvait être autrement : l'ornemaniste yprois devait ignorer en 1363, qu'au Nouveau Monde, découvert seulement en 1492, les singes ont une queue longue et prenante.

En haut une scène de chasse : derrière la lettrine E surgit le piqueur, armé d'un bâton; devant lui un hibou reste tranquillement perché sur le bord supérieur de l'encadrement et ne s'effraie nullement de l'apparition insolite du piqueur; derrière le hibou, un lévrier blanc, tacheté de noir, poursuit un cerf brunâtre sur la lisière d'un bosquet, formé de six ou sept arbres à couronnes plates. A droite : sur une branche d'arbre, portant des feuilles palmées de différentes couleurs (or, jaune, blanc, vert, bleu pâle,) se trouve à califourchon un singe, jouant de la cornemuse.

Au

(1) Ce détail nous paraît étrange, parce qu'il y a encore un deuxième document à peu près de la même époque et donnant également deux étages en grès au Beffroi : c'est le sceau communal gravé en 1370 et perdu en 1382, mais dont on a conservé l'empreinte et le dessin (photographie). Or, le sceau gravé en 1384, pour remplacer celui perdu en 1382, représente le Beffroi à trois étages et entouré du mur d'enceinte, qu'on allait construire autour de la ville. Voilà un document qui anticipait sur la date des événements ! D'après A. Van den Peereboom (*Ypriana*, I, pp. 5 et 16) le Beffroi a eu toujours trois étages.

(2) Le plombage se faisait à l'aide de pinces et de marteaux, encore conservés au musée d'Ypres.

Au bas de la page, trois groupes montrant la famille du drapier au travail : la fille, debout devant une machine simple et primitive, forme des fuseaux (fortes bobines); devant le grand métier, un gamin (*spoelder*), assis en partie sur son dévidoir, se livre à l'opération du bobinage; au métier travaille le drapier, chef de famille, assisté d'une autre personne, probablement sa femme ou un apprenti (*leercnape*). Ce métier est, à peu de chose près, le même que celui qui fonctionnait encore, il y a soixante ans, dans la Flandre Occidentale.

Folio 16
Dessin

(1) La couleur dominante est indiquée la première. Il en sera ainsi de tous les folios suivants.

Encadrement rouge (1), bleu et violet, vert dans la lettrine E, où se trouvent deux animaux fantastiques; ils ont chacun deux membres de quadrupède et une queue en branche d'arbre, au feuillage bizarre, où domine la feuille de lierre. Le premier de ces animaux a la tête et le bec du pélican; l'autre a une tête de femme, coiffée d'un bonnet blanc.

Sur la marge inférieure, un lévrier poursuit un lièvre aux oreilles démesurément longues. Le caricaturiste lui a-t-il donné intentionnellement ces oreilles d'âne?

Outre des feuilles de chêne, de fougère et d'autres plantes, l'ornementation comprend encore des arabesques, deux masques et un poisson rond (brochet?), balançant gracieusement à l'extrémité d'une ligne courbe.

Folio 28

Encadrement de feuilles et d'arabesques en violet, rouge et bleu. Un masque et un poisson. Rien de particulier.

Folio 30

Ornementation (en rouge, bleu et violet) de feuillage, arabesques, glands, masques et poisson rond, couché sur le ventre.

A droite : quadrupède, debout sur les membres de derrière; cet être fantastique, qui a les pieds du bœuf, la tête triangulaire du chat, la crinière et la queue du lion, joue de la cornemuse.

Folio 33

Encadrement (violet, rouge et bleu) de feuillage, arabesques, glands et masque.



Caricature à droite : Un singe porte sur ses épaules un autre singe. Ce dernier est couronné et agit deux sonnettes. Est-ce pour attirer sur lui l'attention? En outre sur la partie du corps de notre animal, où le dos change de nom, voilà bien comme une figure humaine plus ou moins baroque. C'est la satire de la duplicité et de la sotte vanité.

Folio 35

Encadrement rouge, bleu et pourpre, se composant de feuillages, arabesques et fleurettes,

Au bas du feuillet à droite : caricature choquante sur la Sainte Trinité. Un personnage étrange, aux jambes velues, porte, sur un cou extrêmement allongé, trois visages dans une seule et même tête couronnée. Ce singulier effet est obtenu par un truc très simple, consistant à faire servir les deux yeux de la figure de face respectivement d'œil dans le profil esquissé à gauche et dans celui de droite. Comme autres attributs le personnage tient un glaive romain et un petit bouclier



rond, dont il se couvre le cœur. Serait-ce pour symboliser le dogme, inattaquable de la Sainte Trinité ?

Encadrement rouge, bleu et pourpre, composé de feuillages arabesques, masques et fleurons.

Folio 39

Caricature à droite, au bas du folio : Un âne, assis sur l'arrière train, joue de la clarinette, tandis qu'un lièvre, à quelques pas devant lui, dans une pose gracieuse sur les pattes de derrière, esquisse un pas de danse.

Nous ne dirons pas ici, qu'un sot trouve toujours un plus sot qui l'admire ; mais cela pourrait bien signifier qu'un âne trouve toujours un animal plus bête que lui, pour s'amuser de ses... âneries.

Folio 52

Encadrement violet, rouge et bleu, comprenant des feuillages, arabesques, fleurons, glands et masques.

Dans la belle lettrine *H* se trouve une caricature irrévérencieuse de S' Christophe.



Le « Kuerbouc » représente S' Christophe sous les espèces d'un singe colossal, portant pour tout vêtement une toute petite jupe, qui lui arrive à peine aux genoux. Sur ses épaules est perché un petit singe turbulent, appuyant de toutes ses forces sur la tête du grand, comme pour lui faire sentir tout son poids. Le prétendu S' Christophe ne l'entend pas ainsi, se fâche et mord dans la cuisse du petit quadrumane, qui crie à tue-tête.

Or, au moyen-âge, ce Saint était non seulement le patron des arbalétriers, des portefaix, des foulons et des fruitiers, mais aussi des fifres, semble-t-il, puisqu'on peut encore le voir comme tel, au transept de l'église de Zepperen (1), lez S' Trond, où il se trouve représenté, portant un fife à califourchon sur sa ceinture.

Et c'est maintenant que la caricature du *Kuerbouc* devient expressive et réellement spirituelle : n'ayant pas ici les fifres traditionnels, c'est-à-dire, ses attributs de patron, S' Christophe, en mordant le petit singe, met en mouvement les cordes vocales de ce dernier et parvient ainsi à faire de la musique sans instruments,... ce qui est vraiment un beau tour pour un patron de fifres !

(1) La peinture décorative, religieuse et civile en Belgique aux siècles passés par C. Tulpinck.

Folio 56

Encadrement rouge, bleu et violet, composé de feuillages, arabesques et masque.

Dans le coin inférieur à droite se trouve un animal absolument fantastique : il a une tête de chien, un cou mince et long, qui sort du train postérieur d'un animal à griffes de carnassier, et une queue se terminant par des feuilles de lierre et une floriture.

Folio 60

Encadrement violet, rouge et bleu, formé de fleurs, feuillage, glands et beaux masques.

La caricature représente un oiseau échassier (cigogne ?) à tête de femme et dont le bec pointu, tourné en arrière, simule le hennin de la femme de qualité. Cette coiffure donna prise à beaucoup de critiques et est satiriquement représentée dans nombre de manuscrits (1).

(2) L. Maeterlinck, *Le genre satirique*, pp. 62-63.

Folio 76

Ornementation rouge, bleue et pourpre, dont les éléments constitutifs sont des feuilles de chêne, de fougère et de lierre, avec des arabesques, un masque dans la marge droite et un poisson rond, à plat

à plat ventre couché sur le bord inférieur de l'encadrement.

Ce vertébré, que nous trouvons assez souvent reproduit dans l'ornementation du « *Kuerbouc* » est probablement le brochet, qui devait être, à cette époque, un poisson très estimé, puisqu'on l'offrait en présent aux princes et aux comtes, quand ils arrivaient à Ypres. On le pêchait, pour cette circonstance solennelle, aux frais de la ville, dans les étangs de Zillebeke et de Dickebusch.

Folio 82



Encadrement en rouge, bleu, violet et un peu de vert, se composant de feuillages, arabesques, gland, masque et poisson.

Dans le coin inférieur à droite se trouve un archer, au buste trop court et aux jambes trop longues, terminées par des griffes. Il est prêt à tirer une flèche pointue vers une tête monstrueuse, qui lui montre la langue et dont le rictus agaçant semble une provocation au tireur. Cette tête est suspendue à l'encadrement de la marge droite et sert de cible.

La signification de cette caricature nous échappe.

Encadrement violet, rouge et bleu, composé de feuillages, arabesques, fleurons, fleurettes et deux masques.

Folio 85



Au bas du folio, à droite, se trouve la caricature la plus caractéristique et en même temps la plus mordante du « *Kuerbouc* », parce qu'elle vise une personnalité bien déterminée : il s'agit, en effet, du prévôt de Saint Martin d'Ypres, symbolisant ici la rapacité et l'hypocrisie des moines. En gratifiant sa... victime d'une paire de griffes, au lieu de pieds, le caricaturiste indique clairement le premier de ces défauts ; le second se trouve exprimé par la face humaine, occupant le bas des reins : nous nous trouvons ici devant un homme à deux figures, donc un hypocrite. Au surplus, l'endroit même, où surgit cette deuxième face, semble donner une piètre idée des sentiments intimes du personnage.



Comme nous le faisons observer plus haut, il n'y a pas lieu de se formaliser outre mesure, de ces grosses plaisanteries du bon vieux temps, chères à nos ancêtres aux descendants de nos mimes et histrions primitifs. Dans nos manuscrits de nombreuses caricatures prennent à partie les moines et les hauts dignitaires de l'église, leurs vices, leurs défauts. Les objurgations de Jacob van Maerlant, dans *van der Kercken clage*, nous en expliquent bien la raison.

Quant à l'identité du personnage caricaturé, on l'établit facilement par quelques déductions. Admettons d'abord, comme supposition, très naturelle, que les personnages figurés au « *Kuerbouc* » vivaient à Ypres et étaient les concitoyens du dessinateur ; car, pourquoi celui-ci serait-il allé chercher ses modèles à Gand, à Bruges, ou ailleurs ? Or, le personnage portraituré est le prévôt d'un ordre régulier, puisqu'il porte la robe monacale, la mitre et la crosse. Et comme à cette époque, il n'y avait à Ypres qu'un seul ordre régulier, ayant à sa tête un prévôt, il nous est permis de conjecturer que c'est le prévôt de S' Martin (1).

En

(1) Le cloître de S' Martin à Ypres avait un chapitre de chanoines réguliers, institué par Jean de Commynes, évêque de Thérouane, le 10 octobre 1102 et vivant selon la règle de S' Augustin, (E. Feys et A. Nelis ; *Les Cartulaires de la Prévôté de S' Martin, à Ypres*).

En poussant plus loin les investigations, on pourrait même mettre un nom sous cette caricature, en recherchant *qui* était le prévôt à cette époque : ainsi, d'une part le «*Kuerbouc*» a été commencé en 1363, et d'autre part, le 22^e prévôt de S' Martin, Denis Paelding, a rempli les fonctions prévôtales de 1361 à 1383. Il appartenait à une famille de drapiers enrichis, qui était alliée aux maisons les plus puissantes d'Ypres (¹). Qui sait, si le caricaturiste n'avait pas une dent contre cette famille de drapiers, et s'il n'a pas voulu ridiculiser un de ses membres, dans le «*Kuerbouc*» de la draperie même ?

Ornementation rouge, bleue, pourpre et verte dans la lettrine initiale E. Des feuillages, arabesques, gland, fleurons et fleurettes, un masque et un poisson sont les éléments constitutifs de l'encadrement.

Une charge contre la curiosité féminine orne la marge droite : une femme, une patricienne apparemment, surgit, visible jusqu'à la taille dans l'encadrement d'une sorte de balcon qui s'ouvre au dessus d'une tour ronde. La dame filait puisque voilà entre ses mains une quenouille et une bobine qui s'échappent. Car brusquement son attention, faut-il croire, s'est trouvée attirée par un fait quelconque et l'a fait se pencher pour mieux voir, allongeant le cou, dans la mesure excessive de sa curiosité.



Encadrement violet, rouge et bleu, dans lequel entrent des feuillages, des arabesques, des fleurons, un masque, un gland et un poisson (brochet), terminant une gracieuse courbe. La caricature de cette page se rapporte directement à l'industrie drapière : c'est un singe fileur, tenant d'une main une grande bobine, et tournant de l'autre une grande roue, autour de laquelle s'enroule le fil. Dans la lettrine initiale un musicien, aux pieds de fauve, joue d'un instrument à cordes (violon?).



Encadrement violet, rouge et bleu, formé de feuillages, de glands, d'arabesques, de deux masques et d'une tête de dragon.

La caricature de ce folio représente un singe, tenant dans une main un glaive romain, et dans l'autre sa tête coupée avec laquelle il s'en va. C'est une allusion au martyr de S' Denis.

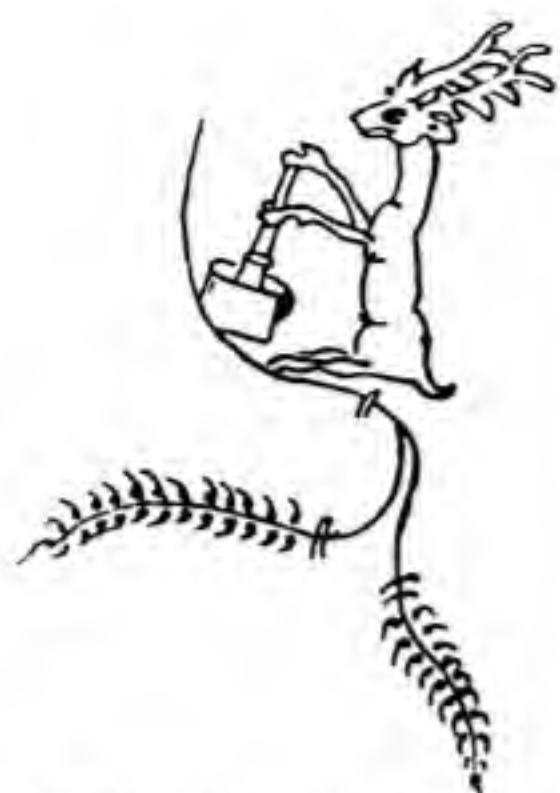
Ornementation rouge, bleu et pourpre, composé de feuilles, arabesques, fleurons, glands, masques et poisson (brochet).

Dans la marge droite se trouve un grand singe, tenant dans ses bras un petit quadrumane emmaillotté, auquel il donne à boire à l'aide d'une corne creuse, tenant lieu de biberon avant... les systèmes brevetés. C'est apparemment une charge contre l'alimentation artificielle, qui, peut-être, fit son apparition à cette époque. En effet, nous avons rencontré une scène semblable dans une miniature, appartenant à M. Gielen de Maaseyck et où l'on voit une femme, tenant le nouveau-né dans ses bras et lui donnant à boire, par le petit bout d'une corne creuse, dans laquelle une servante



verse

Folio 111



verse le lait par la grande ouverture. Cette miniature date, comme le « *Kuerbouc* », du XIV^e siècle et a été exposée à Tongres, au Congrès archéologique en 1901, et à Bruges, à Gruuthuse en 1902 (Cat. des Manuscrits, miniatures, etc... IV p. 59, n° 144).

Encadrement rouge, violet et bleu, se composant de fleurons, de feuilles, de fleurettes, d'un gland et de deux poissons.

A droite, dans la marge, se trouve un cerf accroupi, pilant une drogue quelconque à l'aide d'un gros pilon, dans un mortier, qui ressemble un tantinet à un vase de nécessité. Comme beaucoup de pharmacies ont encore, à l'heure qu'il est, une tête de cerf comme enseigne, il est presque certain que nous nous trouvons ici devant une charge contre les apothicaires de l'époque.

Folio 116

Ornementation pourpre, rouge et bleu, dont les éléments constitutifs sont des feuilles de chêne et de fougère, des fleurons, des fleurettes, un masque, un poisson et une tête de dragon.

La caricature représente un tireur maladroit : il a des oreilles d'âne et le train postérieur d'un carnassier. Il lance une flèche vers un hibou, perché tranquillement sur une branche de chêne ; seulement la flèche n'atteint pas la branche et n'effraie pas le hibou, qui reste où il est et semble se gausser du tireur impuissant.

Folio 120

Encadrement rouge et bleu, un peu de violet autour de l'initiale H. Feuillage, fleurons, fleurettes et un poisson. Pas de caricature.

Folio 132

Encadrement violet, rouge et bleu ; du brun dans la lettrine initiale. Arabesques, feuillage, glands et masque.

Au bas du folio, à droite : un oiseau-échassier, portant des oreilles d'âne et une figure humaine à l'extrémité de la colonne vertébrale.

Nous ne saisissons pas la signification de cette caricature, à moins qu'elle ne veuille suggérer un jeu de mots sur le nom d'une personne s'appellant de Reygher(e), de Craene, etc., noms très répandus en pays flamand.

Folio 136



Encadrement rouge, bleu et violet, du vert dans l'initiale H. Dans celle-ci se trouve un animal étrange, jouant de la cornemuse : il a le bec crochu des rapaces, une paire d'oreilles d'âne, des mains humaines et l'arrière-train d'un carnassier. A notre avis, c'est la plus belle lettrine du « *Kuerbouc* ».

Dans la marge droite, un singe se trouve soutenu à l'endroit où le dos change de nom, par l'extrémité d'une arabesque. Le quadrumane est estropié : il lui manque la moitié d'un de ses membres postérieurs et il se trouve ainsi forcé, de marcher à l'aide de béquilles. Seulement celles-ci n'ont pas le sol ferme comme point d'appui, de sorte que le singe semble se balancer dans l'air.

106

Ornementation

Ornementation pourpre, rouge et bleue. Feuilles de chêne et de lierre, arabesques, fleurettes, gland, masque et poisson.

Dans la marge droite : une cigogne, le bec en l'air, fait de grands efforts pour avaler une anguille, qui, par ses tortillements, est sur le point d'échapper à l'échassier. Signification : affaire mal emmanchée ne réussit guère.

Encadrement rouge, bleu et violet. Eléments : feuilles, fleurons, fleurettes, gland, deux masques et tête de griffon.

Au bord inférieur est figurée une scène de chasse : un lévrier poursuit de très près un sanglier sur la lisière d'un bois ou plutôt d'un bosquet ; en effet, celui-ci ne se compose que de trois arbres à couronnes plates, ressemblant à des champignons à poils.

C'est la deuxième fois que nous en rencontrons de semblables (voir folio 7). Notre artiste savait trop bien dessiner, pour que nous ne devions pas admettre, qu'il dessine intentionnellement les arbres de cette façon originale et sommaire, mais fautive.

Encadrement violet, bleu et rouge, se composant de feuilles de chêne et de fougère, de fleurons, de fleurettes et d'un masque.



(1) Un jeu de mots fréquent en flamand appelle la partie la plus charnue du corps : « kaas » - fromage, à cause d'une certaine analogie de forme....

Dans la marge droite, une scène bien gaie : un singe vient d'enlever un fromage à un corbeau. Cependant, celui-ci, moins platonique et moins accommodant que celui de la fable de La Fontaine, se fâche et se dédommage à coups de bec dans le fromage (*) du singe. Le quadrumane, pris à l'improviste, saute et crie de douleur. — C'est le dernier folio illustré.

Les « Keuren », concernant la draperie, se terminent au folio 158. Au folio 160 commence la « Keure » des pelletiers (*graeuwerckers*), et au folio 164 l'ordonnance sur la *Weeserie*.



On le voit par la rapide analyse qui précède, le « *Kuerbouc* » d'Ypres constitue un document des plus intéressants et des plus précieux, pour l'histoire de la satire populaire flamande, telle qu'elle fut cultivée par nos caricaturistes dans nos vieux manuscrits, et telle qu'on la retrouve dans les œuvres drôlatiques de quelques uns de nos grands peintres du XV^e et du XVI^e siècle. Toujours gaies, parfois spirituelles, rarement blessantes, parodies plutôt qu'attaques, ses caricatures désarment ceux mêmes, qui voudraient y voir une méchanceté.

Le « *Kuerbouc* » qui, depuis longtemps, avait perdu sa couverture en bois de chêne et qui n'était plus qu'une farde non protégée, se trouve maintenant à l'abri d'usure et hors danger de perdre ses précieux folios.

Nous le devons à M. De Saegher, l'aimable archiviste, qui nous a donné tous les documents dont la consultation semblait offrir de l'intérêt pour la présente étude.

PEINTRES DE PORTRAITS FLAMANDS EN FRANCE

A LA FIN DU XVI^e SIÈCLE.



EST un trait peu connu de l'histoire de l'art en France, que la présence de nombreux peintres flamands dans les fonctions de Cour à la fin du XVI^e siècle.

Les Pays-Bas sont comme on sait la patrie présumée du premier des Clouet, Jean dit Janet, peintre et valet de chambre du roi François I. L'art qu'il fit fleurir sous ce règne et qui devait prospérer par les soins de son fils sous Henri II et ses successeurs, trouva des imitateurs nombreux. Une école du portrait français se fonda, qu'on vit s'étendre jusqu'à Henri IV et que les Dumonstier terminent vers le milieu du XVII^e siècle.

Cette école, — dont celle de Pourbus, du vieux Ferdinand et de Philippe de Champagne, entièrement différente d'application et de style, vint à propos suppléer le déclin, — avait, dans les années qui précédèrent ceux-ci, profité d'un premier appoint venu des Flandres. C'est une génération d'artistes, dont personne n'a parlé jusqu'ici, dont les noms n'ont été réunis nulle part, et dont quelques œuvres authentiques commencent à peine de se faire connaître.

Je marquerai ici ce que des notes récentes et le résultat de recherches particulières, m'ont permis de découvrir là-dessus.

Il ne faut pas douter que depuis le règne de Henri II (commencé en 1547) l'objet des peintres flamands qui venaient en France, avait changé. Auparavant ce n'était que de placer leurs talents chez une nation peu pourvue à cet égard. Quelques uns ne faisaient que traverser le pays, se rendant en Italie pour l'étude. Mais quand le château de Fontainebleau eut commencé à mettre à la portée des Etats du nord des modèles de décoration qu'on ne prisait pas moins que ceux de Rome, de Venise ou de Mantoue, les Flandres y envoyèrent de nombreux étudiants. De précieux textes de Van Mander ⁽¹⁾ nous offrent le témoignage du fait. Il n'est pas nécessaire de relever une fois de plus le nom des jeunes peintres, qu'il mentionne dans le plus important de ces passages. Notons seulement Corneille Kétel et Jérôme Franck. Ils vinrent avec trois autres en 1566 à Fontainebleau seulement pour l'étude. C'était un motif de plus qui se joignait à ceux de l'époque précédente. Que plusieurs de ceux qui voyageaient dans ce but, se soient ensuite

(1) Le livre des peintres. Trad. Hy-mans. 7. II. p. 147.

(1bis) Un tableau conservé au Musée de Bruxelles et daté de 1571, porte selon le catalogue le monogramme de Jérôme Franck joint à celui de Frank-Floris, prouve d'un voyage de cet artiste en Flandre à cette époque. Mariette a remarqué qu'un autre tableau de lui dans la Cathédrale d'Anvers portait la date de 1596.

(2) Ouvr. cit. t. II. p. 2

(3) Ouvr. cit. t. I. p. 348.

(4) Bibliothèque de l'École des Chartes année 1892, p. 619 et suiv.

ensuite fixés en France par un effet des circonstances, c'est ce dont on ne saurait douter. Ce fut le cas de Jérôme Franck, mort à Paris en 1610, après quarante-six ans de séjour à peine interrompu par deux ou trois voyages à Anvers, sa ville natale ^(1bis). D'autres comme Kétel ne faisaient que passer. Entre ces deux extrêmes se placent ceux qui ne restaient qu'un temps et regagnaient leur pays par l'effet de la satiété, de la mort de quelque protecteur puissant. A ceux-là il convient de faire une place dans l'histoire de l'art en France. Tantôt une charge près des personnes royales, tantôt l'abondance d'une œuvre étendue sur cinq et dix ans de séjour, leur donnent une part considérable dans la production de ce pays, et dans l'influence que l'étranger y exerçait sur les arts.

L'examen des sources porte à quatre le nombre des flamands qui, dans les trente ans que dura le règne des fils de Henri II, de 1559 à 1589, pratiquèrent avec quelque étendue la peinture de portrait en France. Voici leurs noms : Georges Boba, Herman Van der Mast, Georges Van der Straeten dit de Gand, Jérôme Franck. J'omets ici Lucas De Heere, qui demeura quelque temps en France, protégé, dit Van Mander ⁽²⁾, de la reine mère Cathérine de Médicis, mais dont je n'ose assurer que l'art de portraitiste se soit exercé dans ce séjour.

Pour Jérôme Franck, la mention sera courte. Il cultivait l'histoire en même temps que le portrait. Le seul ouvrage en ce dernier genre dont la mention nous soit gardée est un portrait d'échevins peint en 1604 pour l'hôtel de ville de Paris. Ce tableau se rattache à une école dont il ne s'agira point ici ; celle de Pourbus, dont j'ai parlé, qui, par un trait qu'on n'a pas assez remarqué porta en France le genre Hollandais des portraits de corporation. Tout ce qui précède cet ouvrage chez Franck, et qui l'eût rattaché au présent sujet, est inconnu. Je note seulement pour mémoire son portrait peint par lui-même, que Morin a gravé.

On possède de Georges de Gand moins encore. Mais la nouveauté du personnage oblige de s'y arrêter davantage.

Van Mander le nomme en ces termes : « Georges de Gand, qui devint peintre du roi d'Espagne et plus tard de la reine de France, fut aussi élève de Frans Floris » ⁽³⁾.

Le savant commentateur de ce texte, M. Hymans a vainement cherché dans ce qu'offrait l'érudition d'il y a vingt ans, de quoi enrichir cette courte note. Avec doute il propose Georges Van der Riviere, nommé dans le livre de M. Vanden Busscher parmi les Gantois de ce temps là, pour le Georges, ainsi mentionné. Un article de comptes royaux publié depuis par M. Bouchot ⁽⁴⁾ me permet de l'identifier. Voici cet article : Année 1572. « A Georges van der Straten, peintre de la reine, la somme de deux cent cinquante livres tournois, dont le roi lui a fait don, en faveur de ladite dame et des services qu'il lui fait chacun jour en son dit état et pour lui donner meilleur moyen de s'entretenir en iceux, attendant qu'il soit couché et employé en l'état de ses officiers domestiques. »

On ne peut douter que le titre de peintre de la reine relevé dans l'auteur flamand comme dans ce compte, ne marque dans le même prénom, le même homme. La qualité de Flamand, que décèle son nom, confirme

confirme cette identité. M. Bouchot, n'a pas connu le passage de Van Mander. Nul doute, s'il l'eût connu, qu'il eût conclu ainsi. Aussi bien ce texte n'est pas le seul que la sagacité de M. Bouchot fournisse sur le même sujet. Publiant au même lieu les pièces d'un projet que le duc et la duchesse de Nevers faisaient en 1577 d'une fondation pour marier les filles, on trouve dans ce qu'il cite le passage suivant. Ce passage regarde deux portraits de ces personnages gravés en frontispice du document de fondation :

(4bis) pass.
cit.

« Monseigneur, » écrit au duc de Nevers certain secrétaire, « je vous avais écrit que le peintre anglais était parti pour aller à la Cour. Mais au lieu d'aller par delà, il s'en alla secrètement loger chez *Maitre Georges le peintre de la Reine*, et je l'allai trouver là pour rhabiller votre portrait de la planche sur *celui que ledit maitre Georges disait avoir fait* meilleur que celui de maître Bernard; mais il est pire que devant » (4bis).

M. Bouchot reconnaît le susdit Vanden Straten dans le maître Georges ici nommé. Rien ne peut empêcher que nous reconnaissons aussi Georges de Gand. Il faut donc ajouter à la biographie de ce peintre, la commande d'un portrait du duc de Nevers pour la gravure, qui par malheur ne s'est pas conservé. *La fondation pour marier les filles* existe en plusieurs exemplaires à la Bibliothèque de Paris; mais ainsi que la lettre citée l'annonce, le portrait du duc a été rhabillé. Le tirage porte la trace visible de l'encoche dont le peintre anglais dut entailler le frontispice, substituant son ouvrage à celui du flamand. La pièce citée marque que ce rhabillage devait se faire en introduisant une pièce de buis dans le poirier de la planche. Le portrait de la duchesse, il est vrai, est de la planche primitive, mais rien ne prouve que Georges en soit l'auteur, et eût été chargé de *faire celui-là meilleur*, comme le premier. Il se peut que l'image que nous voyons soit celle que maître Bernard avait tracée d'abord. Ainsi, malgré ces ouvertures, tout ouvrage certain de Georges de Gand fait défaut.

Remarquons avant d'aller plus loin, que les dates mentionnées de son service près de la reine de France, 1572 et 1579, s'étendent à deux règnes. De sorte qu'il faut entendre ce nom d'Elisabeth d'Autriche d'abord et de Louise de Lorraine ensuite. Son service chez le roi d'Espagne, certainement Philippe II, dont parle Van Mander, doit être reculé avant la première de ces dates.

(1) Ouv.cit.
t. I. p. 345.

(2) Van
Mander le
nomme la
Queste et la
Chronologie
Collée la
Queste.

Pour Van der Mast, au sujet duquel le même Van Mander offre assez d'ouverture, nous le connaissons parfaitement par des œuvres de peinture authentiques. Il est vrai qu'elles ne sont pas de son séjour en France. Le biographe flamand (1) l'y fait demeurer sept ans servant la reine mère Cathérine de Médicis, le président de la Guesle (2) et l'archevêque de Bourges. La date des tableaux que je vais dire oblige, en tenant compte d'un calcul que M. Hymans joint en commentaire, à placer ce séjour entre les dates extrêmes de 1570 et de 1587.

On doit à M. Van Riemsdyck la première découverte de tableaux de Van der Mast. Ce sont deux portraits, l'un d'homme, l'autre de

de femme, que leur possesseur M. Nérée de Babberich, a bien voulu prêter au musée d'Amsterdam. Ils portent dans l'authentique signature du maître, une source d'instruction inestimable en la matière qui nous occupe. Cette signature s'accompagne d'une date, sur l'un 1587, sur l'autre 1589. L'un et l'autre peints en Hollande, obligent de croire qu'au plus tard en 1587, Herman revint de France dans son pays.

(1) *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, t. IV, p. 20.

(1bis) n° 1034 du Catalogue.

J'ai marqué ailleurs ⁽¹⁾ quelles raisons de style engagent à joindre à ces deux ouvrages, un *Bal paré* du musée du Louvre ^(1bis) où prennent place, auprès de Cathérine de Médicis, plusieurs personnages de la Cour de France. Il est certain que la comparaison de la manière de Van der Mast, révélée par les tableaux d'Amsterdam, a seule rendu explicable l'exécution d'un tableau de ce style en France à cette époque.

Ce qu'on avait connu jusque là pour l'ouvrage des artistes employés par cette Cour, appartenait, à des degrés divers, à l'imitation des Clouet. Ce qui se révélait peu à peu de la présence de maîtres flamands au même lieu, loin de faire présumer des œuvres d'un autre style, pouvait induire à croire que cette imitation ne faisait que renforcer par là ses origines. C'est qu'on oubliait de compter avec l'imitation de Venise, à laquelle s'adonnaient nombre de portraitistes flamands d'alors. Van der Mast est de ce nombre. Il appartient à cette direction d'art, dont les ouvrages de Moro font le plus fameux échantillon, qui découvre ses effets dans les œuvres de Guillaume Key, de Thierry Bernard, de Gilles Coignet et de plusieurs autres. Ces *vénetianisants* des Flandres composent, dans le dernier tiers du siècle, une espèce d'école avec laquelle la critique aura de plus en plus à compter. Quelque temps, j'ai pensé trouver parmi les peintres, dont je fais ici l'histoire, une lignée d'un tout autre genre et des émules de Pierre Pourbus; j'incline maintenant à les tenir issus pour la plupart de l'école que je viens de dire.

L'exemple au moins de Boba, dont il reste à parler, en est une vérification. C'est le plus important du sujet, et le plus nouveau de cet article.

La note de Van Mander sur celui-ci, est courte. Il le nomme au nombre des élèves de Franck Flore; « Georges Boba, bon peintre et compositeur » ⁽²⁾. Ce serait peu si une autre source, à peine rapprochée jusqu'à présent de celle-ci, ne fournissait plusieurs autres renseignements.

(2) *Ouvr. cit. t. I. p. 349.*

(3) *Annales de la Société Archéologique du Gâtinais an. 1900.*

M. Herbet, dans les Graveurs de l'école de Fontainebleau ⁽³⁾, a seul et le premier essayé ce rapprochement. Il s'agit de mentions d'origine Rémoise, attestant que Boba vivait à Reims en France, et y exerçait son métier de peintre.

Rien ne paraîtrait plus simple que d'accorder cela, si les savants de cette ville n'avaient plusieurs fois répété que le Boba de Reims était Rémois, tandis que Van Mander fait son Boba Flamand. L'origine de cette opinion remonte à une étude ancienne déjà de Sutaine, où l'inédit se trouve allégué en preuve ⁽⁴⁾. Voici ce qu'est cet inédit.

(4) *Tra-vaux de l'Académie de Reims t. XXXI, 1861, p. 183.*

La bibliothèque de Reims conserve en manuscrit une histoire abrégée de la ville, où deux auteurs ont mis leur nom. L'un, Dom Marlot bénédictin, avait compilé l'original, bien plus étendu, et perdu; l'autre

l'autre, Maillefer de qui, à proprement parler, émane l'ouvrage, n'a que le rang d'abréviateur de celui-ci. Un troisième auteur anonyme doit être joint à ces deux noms. De celui-là sont plusieurs notes ajoutées à divers endroits de l'ouvrage, et qui concernent ordinairement les arts. La note qu'on va lire est du nombre. Elle n'est pas plus de Maillefer que de Marlot, et ne remonte pas au-delà du XVIII^e siècle. En voici le passage qui touche à notre sujet :

« (Le Cardinal Charles de Lorraine) attira aussi dans Reims d'habiles ouvriers en sculpture et en peinture, tels que Georges Boba connu sous le nom de maître Georges, qui fut disciple du Titien, dont il reste quelques tableaux d'histoire, mais beaucoup plus de portraits, qui sont fort estimés » (1).

(1) t. II, fol. 231, 2^e.

Cette note ne contient nulle mention d'une origine Rémoise de Boba. En assurant que Boba fut *attiré* dans Reims, elle dit même précisément le contraire. Ainsi cette origine prétendue, répétée d'après M. Sutaine, et dont celui-ci n'allègue de garant que cette note, doit être tenue pour controuvée.

Rien n'empêche de reconnaître le Boba de Van Mander dans le Boba qui vécut à Reims, et cette identité est d'autant plus certaine, que des documents bien plus anciens donnent à ce dernier la qualité de Flamand. Chesneau, poète Rémois, auteur d'œuvres latines, et nommé *Querculus* en tête de celles-ci, nomme trois fois Boba dans un recueil manuscrit de la Bibliothèque de Reims. Deux de ces mentions portent sa nationalité : « *Georgius Boba Flandrus, pictorum nostræ ætatis nobilissimus. Georgio Boba Flandro pictori nobilissimo.* » (2) Ces témoignages sont péremptoires. Les recueils imprimés de Chesneau se placent entre 1553 et 1562. La reliure du manuscrit susdit porte la date de 1580. Voilà le temps où Boba Flamand vivait à Reims.

(2) fol. 83 1^{er}, fol. 93 2^e.

La pièce d'archives suivante, que je dois à l'extrême complaisance de M. Demaisons archiviste de Reims, achèvera d'établir le fait : Année 1597. « A Georges Bauba, peintre, demourant en ceste ville de Reims, la somme de six livres deux sols tournois à luy payée par ledict sieur Spifame pour son salaire d'avoir faict la figure de la devanture de la maison dudict Lebel. » (3).

(3) Compte des chausses rendu par Nicolas Cogault année 1575-1579, fol. 264 2^e. Ce dessin du peintre était requis pour un procès qui se plaçait à Paris.

Venons à d'autres documents. Les plus prochains de ceux-ci doivent être recherchés dans un portrait d'homme du Musée de Reims (4bis), où se lit la signature *M^e Georges pinxit*, et dans un Inventaire manuscrit de la Cathédrale de Reims, dressé en 1669 (5), où se trouve ce passage : « Au-dessus de la chaire archiepiscopale contre le gros pilier en un grand tableau ou pourtraict dudit Seigneur Cardinal de Lorraine, archevesque de Reims, ouvrage de maistre George, peintre dudit Seigneur cardinal fort expérimenté en son art ».

(4bis) n° 8 du Catalogue. On suppose sans preuves suffisantes qu'il représente Cléopâtre, maître des bombardiers.

Cette mention de la charge de M^e Georges près du cardinal de Lorraine, confirme ce que l'annotateur de Maillefer rapporte de M^e Georges à la fois et de Boba, qu'il tient pour un seul homme. Il paraît sage de suivre cette identification. Le portrait du musée porte au dos la date de 1593, qui s'accorde à celles de Boba autant que celles auxquelles on doit placer la protection du Cardinal. Un témoignage qu'on n'eût point attendu, rend moins douteuse encore cette identité.

(5) fol. 108

C'est

MUSÉE DE REIMS.

MUSÉE ROYAL D'AMSTERDAM.



ROTTER



BRUCKMANN

PORTRAITS.

C'est une note de Mariette, transcrite d'un portrait au crayon, que ce fameux amateur possédait. Ce portrait était inscrit *Georges Bonbe*, variante suffisamment plausible de Boba. « Il (Georges Bonbe) était Flamand, dit Mariette, et exerçait la peinture ainsi que la sculpture vers l'an 1569. Il avait appris son art en Italie sous le Titien et le Tintoret, et il avait été amené en France par le Cardinal de Lorraine pour travailler à Meudon et autres lieux. Tout ceci se trouve écrit au bas de son portrait dessiné que j'ai dans un recueil de portraits de peintres, la plupart copiés d'après ceux qui sont dans le Vasari. » (1) J'infère de ce texte, que Georges Boba défiguré en *Georges Bonbe*, et sous ce nom pourvu — dans une mention antérieure à Mariette — des traits distinctifs que M^r Georges, d'une part, revêt dans l'inventaire de Reims et que l'annotateur de Maillefer, d'autre part, donne à Boba et Georges confondus, est bien le même que M^r Georges.

Mais voici davantage. L'éducation vénitienne de Boba, l'extrême docilité que montre à cette éducation le tableau signé du Musée de Reims, nous engage à suivre Mariette dans une nouvelle identification. Selon lui Georges Bonbe (dont il ne paraît pas qu'il ait vu le vrai nom) doit être reconnu dans *Georges le Vénitien*. D'où vient à Mariette Georges le Vénitien? Indubitablement de Jacques Auguste Dethou. Cet historien, parlant de lui-même dans ses mémoires, écrit : « (J. A. de Thou) tel qu'on le trouve peint à l'âge de sept ans par Georges le Vénitien, qui était au Cardinal de Lorraine, et qui logeait dans le voisinage à l'hôtel de Fécamp. » (2)

Ce portrait de l'historien enfant se place en 1560. Le Georges qui l'avait peint, peintre du Cardinal de Lorraine ne peut-être autre que Georges Boba, attaché au même Cardinal, que le séjour qu'il fit à Venise dut faire surnommer Vénitien. Ainsi, on dit plus tard Mignard le Romain. C'était la conclusion de Mariette, qui commence la note ci-dessus citée par ces mots : « Georges le Vénitien se nommait Georges Bonbe ».

Ainsi et pour nous résumer, Georges Boba flamand, élève de Franck-Flore, disciple des maîtres Vénitiens, qu'il étudia dans leur pays, se trouvait en France dès 1560, avec le surnom de Vénitien, au service du Cardinal de Lorraine, Charles frère du duc François, archevêque de Reims. Dès 1579 il habitait cette dernière ville. Il y était célèbre et honoré. Jusqu'en 1593 on l'y voit exercer son art. Les curieux de gravure ajoutent un autre trait, emprunté à quelques estampes qui portent le nom de *Boba* en monogramme. On en compte six, dans le style du Primatice et de l'école de Fontainebleau.

Faut-il à ces talents de peintre et de graveur ajouter la sculpture, comme fait la notice rapportée en substance par Mariette? Lacatte Joltrois dans un manuscrit de la Bibliothèque de Reims (3) insérant au sujet de Boba une note visiblement tirée de l'annotateur de Maillefer, ajoute que notre artiste pratiqua la sculpture. Il allègue pour garant de ce point le témoignage de Ponsludon, que je n'ai pu retrouver. Il faut avouer pourtant que ce témoignage, joint à celui de l'anonyme de Mariette, compose une vraisemblance passable.

Voici

(1) Abécédario, t. II, p.

(2) Ed. Michaud et Poujoulat, p. 272, col. 1 l'hôtel de Fécamp est dans la rue Hautefeuille quartier St. André des Arts, où logeaient les Dethou.

(3) t. III, p. 57.

Voici maintenant quels ouvrages les textes déjà cités et quelques autres assurent que Boba avait peints :

(1) Ouvr.
cit. fol. 92 2°

1) Le portrait de l'archidiacre Pierre Remi de Reims, au témoignage de Querculus (1).

2) Un portrait anonyme signé au Musée de Reims, cité plus haut.

3) Celui du Cardinal de Lorraine, au témoignage de l'inventaire ci-dessus.

4) Celui de Jacques-Auguste Dethou à sept ans.

(2) fol. 5 2°

5) Un tableau de la France désolée, au témoignage du peintre Rémois Baussonnet, dans un recueil de dessins de la Bibliothèque de Reims (2).

(3) fol. 83
2°

6) Une représentation de la S^{te} Ampoule, au témoignage de Querculus (3).

7) Un dessin de l'île S^{te} Barthélemy à Rome, au témoignage de Mariette qui sans doute y lisait la signature du maître.

(4) « Autre
peinture imi-
tée après le
grand peintre
M^{re} Georges
Bobas. Cet
ange est au
tableau de la
France déso-
lée », pass.
cit.

De ces sept ouvrages un seul, le n° 2, est conservé. Du n° 5 un fragment minime, consistant en une tête d'ange, se trouve copié au livre de Baussonnet, avec l'indication de provenance et l'auteur (4).

(5) N° 23
du catalogue.

Quant au n° 3, il n'y a guère de doute que nous en possédons un grand nombre de copies, dans les répétitions d'un même type du Cardinal de Lorraine, dispersé dans les collections. Le Musée de Reims en expose un échantillon, (5) qui pourrait bien être de la main du maître. Le Lycée et l'Hôtel Dieu possèdent deux de ces copies en pied, telles vraisemblablement qu'était l'original de la Cathédrale. Au Musée c'est un buste, du reste rigoureusement conforme pour toute la partie qu'il reproduit. La qualité en est excellente, et il a passé autrefois pour ouvrage du Titien lui-même. Je connais une copie de ce buste chez Lord Leven et Melville, à Plowhampton près de Londres. Le portrait a été gravé en pied et en buste.

Tout serait dit dans l'ordre des faits sur Georges Boba Flamand, dit Vénitien, si le problème ne se posait, après tout ce qui précède, d'une dernière identification. Comme je ne crois pas qu'on puisse absolument le résoudre, j'ai cru devoir éviter de le mêler à ce qui précède.

(6) Recueil
N° 21 a. fol.

Avant de le définir, remarquons que Boba quoique issu des Flandres, n'est pas la forme d'un nom flamand. C'est une raison de supposer que le véritable nom du peintre s'y trouve plus ou moins altéré. La forme *Bonbe* trouvée sur ce dessin, dont Mariette rapporte l'inscription, aide à soupçonner la même chose. Or voici qu'un dessin, visible au Cabinet des Estampes de Paris, (6) porte l'inscription, *Georges Bonbarre, peintre*, et d'une écriture plus ancienne et presque effacée *Georges Bombare*. J'ajoute tout de suite que s'il n'y eut jamais de flamand du nom de Boba assez de personnes de cette nation se trouvent porter celui de *Bombaert*.

Faut-il admettre que Bombare est Boba, et qu'il aura fallu l'inscription d'un crayon perdu dans un recueil français pour révéler la vraie forme d'un nom estropié en Flandre même par Van Mander? Là est toute la difficulté. Elle est d'ordre historique et bibliographique. Les raisons de linguistique au contraire s'accorderaient très bien

bien à cette conclusion. La forme *Bombare* représente pour l'oreille l'adaptation française de *Bombaert*, selon la coutume qui fait passer les finales germaniques *ardt*, *art*, *aart*, *aert* à la finale latinisée *ard* prononcée *are*; *Bernhardt* ou *Bernaert* devenant *Bernard*. D'autre part, le son *r* n'a pas moins péri dans quelques autres cas plus rares, à cause de la prononciation vocalisée de celui-ci, que l'oreille française saisit mal dans l'organe germanique. Ainsi les peintres flamands *Stellaert* sont devenus à Lyon *Stella*. *Bombaert* a donc bien pu donner en même temps que *Bombare*, *Bomba*. Il ne s'en faut pour *Boba* que du son nasal *om*, lequel périt aisément dans l'écriture, à cause de l'abréviation *o*, et dans la prononciation même comme en témoignent de nombreux exemples. Même n'est-il pas remarquable que ce son paraît survivre (si l'on accorde que *Bonbe* est *Boba*) dans la version de l'anonyme de Mariette.

M. Bouchot, dans sa *Femme Anglaise* propose *Bunbury* anglais pour forme originale de *Bombare*. Le passage de l'un à l'autre ne paraît pas possible. *Bunbury* eût donné phonétiquement *Bombré*, et, je crois, *Bombourg* par adaptation savante. Aussi bien je n'ai pu retrouver mention d'aucun anglais du nom de *Bunbury* pour cette époque.

J'aurais tout dit, si les éditeurs de l'Abécédario de Mariette n'eussent légèrement brouillé cette matière dans la mention qu'ils font du dessin que je viens de dire ⁽¹⁾. Ils y relèvent l'inscription en cette forme : *Bonbe*, d'où ils assurent tirer d'eux-mêmes l'interprétation *Bombare*. Mais il est clair qu'ils n'eussent pu deviner ce nom si le dessin en question ne l'avait fourni en toutes lettres, il ne faut donc pas s'imaginer qu'ils aient connu un autre dessin que celui qui se voit encore à la Bibliothèque, sans doute, assurant comme ils ont fait l'identité de ce nom avec celui que donne Mariette, et attribuant la forme abrégée *Bonbe* au dessin mentionné par lui, ils ont écrit par erreur que cette forme appartenait au dessin que nous avons.

Il ne reste plus à noter qu'une mention, peut-être de notre *Boba* encore, dans le Cabinet de Fontette. La célèbre collection de portraits de cet amateur entre dans l'Iconographie française que lui-même a joint à la Bibliothèque du P. Lelong.

Je relève dans ce catalogue de portraits des Français célèbres, la note suivante à son rang d'alphabet : « *Gorge peintre*, 1573 ; dessin au Cabinet de M. de Fontette ».

Les dates que Fontette donne ainsi, sont toujours relevées sur les pièces originales. Nous pouvons être sûrs que l'inscription telle quelle (sauf erreur de lecture) était jointe au dessin. Etant donné la célébrité dont *Boba* jouit à cette époque, bien supérieure à celle de *Vanden Straten*, nous avons plus de raison de deviner le premier que le second dans ce prénom de *Georges* (rectifié de *Gorges*), suivi d'une date. Faible complément du reste à ce qu'on vient de lire, mais que je n'ai pas cru devoir omettre.

Cette longue course à travers les textes invite à reprendre à loisir, les conclusions qu'on y a semées. Le groupement des maîtres susdits présentés chacun avec ses dates et le principal de ses œuvres connues, est nécessaire pour l'instruction qu'on recherche.

Jérôme

Jérôme Franck d'Anvers, élève de Frank-Flore, en France depuis 1566, mort en 1610 à soixante-dix ans ⁽¹⁾, auteur en 1602, d'un portrait d'échevins pour l'Hôtel de ville, et à une date inconnue de son portrait âgé, connue par la gravure, peintre en titre des rois Henri III et Henri IV.

Herman Van der Mast, élève du même Frank-Flore, en France pendant sept ans, dans l'intervalle qui va de 1570 à 1587, au service de Cathérine de Médicis, auteur dès son retour de deux portraits à M. Nérée de Babberich, qu'on voit au musée d'Amsterdam, auteur aussi sans doute d'un *Bal paré de la Cour de France*, au Louvre.

Georges Vanden Straten de Gand, élève de Frank-Flore comme les deux précédents, peintre en premier lieu de Philippe II roi d'Espagne, en France au moins depuis 1572 jusqu'en 1577, peintre des reines Elisabeth et Louise, employé par le duc de Nevers à l'exécution de son portrait pour la gravure, lequel fut supprimé puis refait par un autre.

Georges Boba (peut-être Bombaert) aussi élève de Frank Flore, dressé dans Venise à l'imitation du Titien et du Tintoret, à Paris dès 1560, où on le nommait Georges Vénitien, entretenu du Cardinal de Lorraine, qui l'emmena dans sa ville épiscopale de Reims. Il y fleurit sous le nom de maître Georges, jusqu'en 1593 au moins. Auteur d'un portrait vingt fois reproduit du Cardinal, son protecteur, et d'autres nombreux ouvrages. Fontette a peut-être possédé son portrait. Celui de Georges Bombare au crayon est au Cabinet des Estampes de Paris.

Je ne retiens ici pour ces quatre artistes que le nom de peintre de portraits. Ce n'était pas leur seul talent. Au moins nous en avons la preuve pour Franck, pour Van der Mast et pour Boba. Les Cordeliers de Paris possédaient du premier une *Nativité* peinte en 1585. Van Mander mentionne des tableaux d'histoire de Van der Mast. J'ai marqué plus haut ce que Boba avait exécuté dans le même genre. Un des textes cités le fait besogner à Meudon, dont le Primatice dirigeait les travaux. S'il fut sculpteur, nul doute qu'il n'ait pris part aux ouvrages de stuc qui s'y faisaient. Mais c'est un fait certain que le portrait occupa cet artiste plus que le reste. L'éloge rimé de Querculus ⁽²⁾ s'adresse uniquement à ce talent. La même chose se peut dire de Van der Mast et de Georges de Gand. Au contraire l'histoire semble avoir dominé dans la carrière de Jérôme Franck.

Quant à l'imitation de Venise, qui fait chez ces artistes un trait si remarquable, je l'ai notée dans ce qui précède. Elle se révèle dans Van der Mast par les harmonies argentines qu'enseignait l'exemple du Véronèse. Ajoutons que ces harmonies sont loin d'être parfaitement réalisées chez ce peintre. Ni son dessin ni son exécution n'en font un maître de grand mérite. Les rehauts de blanc, dont à l'imitation de ses modèles on lui voit relever sa peinture, sont médiocrement appliqués, et jettent sur l'ensemble une dureté blafarde.

Il reste peu de chose de Jérôme Franck. Le tableau du Musée d'Anvers, commencé par son maître Frank-Flore et qu'il n'a fait que terminer, ne peut fournir qu'une faible idée de son style. Dans cette pénurie de renseignements directs, il semble qu'on ne puisse
faire

(2) Ouvr.
cit. fol. 93 2°

(1) Stein,
Etat des ob-
jets d'art pla-
cés dans les
monuments
de Paris au
début de la
Révolution p.
53.

faire assez de cas d'une mention d'inventaire de la Révolution, où son tableau des Cordeliers de Paris prend place avec cette note : « Dans le goût des Vénitiens. » (1).

Ainsi cette imitation s'étend à Jérôme Franck. On a vu que Boba en était plein. Son portrait de Reims l'atteste plus que pour nul autre. Ce n'est pas un morceau de grand mérite. Soit mauvais état de la pièce, soit faiblesse de l'âge chez le peintre. L'ensemble en est fâcheux et quelques détails misérables. Mais le coloris des mains donne une grande idée des ressources de Boba dans le genre des derniers Vénitiens. L'éclat qu'elles jettent n'a que peu de rapport au Titien. Ce n'est pas même le Tintoret qu'on y retrouve, mais les Bassans, et leurs effets de chair peinte à grands coups, comme dans les Espagnols et dans quelques Anglais de la grande époque. Le portrait du Cardinal est bien meilleur. S'il n'est réellement qu'une copie, il faut que l'original ait été d'un grand prix. Il serait curieux que ce Flamand de France, accablé en son temps de ces éloges banaux que les poètes versent sans discernement sur les peintres de leur connaissance, eût réellement rendu, dans ce pays tout occupé d'élégances parmesanes, de sévérités romaines ou de grandiosités florentines, quelque chose de la fraîcheur et de l'éclat de Venise.

Les collections de François I^{er} ne contenaient de cette école qu'une pièce : la Madeleine, ouvrage du Titien. Nous savons que, de passage à Venise, quand il revint de Pologne en France, le roi Henri III acheta deux tableaux du Tintoret. Paris Bordone parut en France sous Charles IX, et y laissa quelques portraits. Autant de traits épars, d'un goût et d'une influence entièrement méconnus jusqu'ici de l'histoire, auxquels il est dès à présent certain que les Flamands ont concouru chez nous. Dans leur pays même, n'a-t-on pas cru longtemps que toute l'action émanée de l'Italie se résumait dans le romanisme d'un Frank-Flore ou d'un Coxcie ?

Cependant la question demeure de savoir si les Flamands qui travaillaient en France, n'ont eu pour rôle à cette époque que d'y véhiculer des influences italiennes. Il s'en faut que ce qui précède ait achevé d'épuiser ce chapitre. D'autres que ceux que j'ai dit risquent de se révéler, et dans ceux même dont j'ai parlé le talent de Georges de Gand reste un mystère pour la critique.

Ce qui me fait poser cette question est la présence dans les Collections de France de quatre portraits au crayon, œuvre d'un anonyme que tout jusqu'à présent m'oblige de croire flamand. En voici tout d'abord la liste.

Une fausse Marguerite de Valois enfant, présumée Elisabeth de France fille de Charles IX (2).

Une fausse Louise de Lorraine (3).

Elisabeth d'Autriche, reine de France et veuve. (4)

Une fausse Marie Touchet (5)

Quoique l'on ait quelquefois confondu ces dessins dans des classements plus généraux, je ne crois pas qu'on puisse les examiner longtemps, sans accorder qu'ils forment une famille fort distincte et originale, j'ajoute d'une excellence qui passe toutes les autres dans les

(2) Boite
III. anc. n° 84
(3) Boite
V. anc. n° 2
(4) Boite
III anc. n° 31
(5) Boite
III sans n°

les crayons du XVI^e siècle français. C'est cette excellence que je voudrais définir, afin d'y marquer ce qui sépare de tels ouvrages du style français.

Ils ont le commun aspect des œuvres des Clouet. Les dimensions, la pose, le mélange des crayons ont de quoi les faire confondre avec celles-ci. Mais ils en sont séparés par un point, c'est la belle enveloppe du visage, le gras des contours et des ombres. Qui connaîtra bien le second des Clouet, reconnaîtra dans cette élogie l'antipode de celui qui lui convient. Le dessin de ce maître est extrêmement exact et d'une admirable pureté, mais un certain degré de sècheresse en rabaisse l'effet général. La tendresse des chairs, la légèreté du cheveu, la fraîcheur des bouches, l'humide de l'œil n'y sont l'objet d'aucun soin particulier. Au contraire l'anonyme dont je parle représente ces choses à la perfection. Un goût de la matière imitée s'y découvre, un sentiment des surfaces tactiles et des impressions du toucher, un amour de la lumière et de ses transparences.

Tout ceci échappe à l'école qui se développait alors en France; tout ceci est flamand, et ne ressemble à personne autant qu'à Pierre Pourbus le vieux. La quantité d'excellents portraits de ce maître qui font un des ornements les plus précieux, sinon des plus vantés de la ville de Bruges, offrent maint trait commun avec notre anonyme. Je ne songe nullement à les confondre, à supposer l'intervention effective du vieux Pourbus dans la série des portraits de France. Ces ressemblances de style sont sujettes à s'expliquer de plus d'une sorte. Elles peuvent venir de l'influence du maître exercée sur quelques disciples; elles peuvent tenir à des influences générales subies parallèlement à lui. Rien, dans un cas comme dans l'autre, n'empêche qu'un Français imbu de ces influences, n'en ait rendu l'effet dans ces crayons. Mais c'est un français flamingant, et, tant que dure pour lui l'anonyme, il sera raisonnable de le présumer flamand.

Aussi bien ne laissons pas de remarquer qu'outre les trois Pourbus mentionnés dans les livres, un quatrième a existé, qui se trouvait à Paris en 1571, en 1578 et en 1580. Ce détail est peu connu. M. Hymans l'a relevé dans son édition de Van Mander, mais je ne crois pas qu'on l'ait repris ailleurs. Il mérite, dans l'étude qui s'achève, de tenir une place d'importance. Ce peintre à peine connu s'appelait Jacques Pourbus⁽¹⁾. Il eut pour femme Nicole Buffet. Les documents le mentionnent formellement comme peintre.

Si j'ai omis de le joindre à la liste qui précède, c'est que je n'ai même pas de preuve que ce peintre ait fait des portraits. Mais en l'absence d'autre certitude, on ne peut négliger ces deux faits:

1^o Un Jacques Pourbus exerçant à Paris le métier de peintre, de 1571 à 1580. On ne doutera pas que cet artiste ait été de la famille des Pourbus de Bruges.

2^o Quatre portraits au crayon de personnages français exécutés à la même époque de 1574 à 1577 (ainsi que les costumes l'attestent, dans une manière très ressemblante à celle du vieux Pierre Pourbus.

Je termine ici cet exposé. Si l'origine flamande des derniers crayons se confirme, ce sera une exception à ce que j'ai remarqué de

(1) Herluisson. *Etats civils des artistes français*, p. 126. *Jal. Dictionnaire*, art. Pourbus.

de l'influence vénitienne apportée par les Flandres. Ouvrages d'essence proprement flamande, ils se confondent plus aisément dans la veine Clouétique des crayons français, dont ils épousent la forme générale. Ceux, dont l'histoire compose principalement cet article, apportent les nouvelles d'un autre monde.

L. DIMIER

EXPOSITION DE L'HISTOIRE DE L'ART A DÜSSELDORF.

LES TABLEAUX FLAMANDS (1)



L'EXPOSITION des Primitifs flamands à Bruges en 1902 présentait un ensemble tellement complet et brillant du développement des écoles de peinture de Gand, Bruges, Louvain, Bruxelles et Anvers, que des entreprises analogues, organisées à l'étranger, ne pouvaient offrir, sous ce rapport, qu'un intérêt secondaire. La valeur supérieure de la peinture flamande aux XV^{ième} et XVI^{ième} siècles est démontrée, non seulement par de nombreux panneaux d'une incomparable subtilité d'exécution, et aussi par une longue série de types d'artistes d'un caractère bien prononcé, mais surtout par sa sphère d'influence, qui s'étendait au loin sur la France et la Basse-Allemagne. C'est à dater de l'Exposition de Bruges, qu'on a commencé à établir de rigoureuses distinctions dans l'histoire de l'art flamand et à écarter les productions françaises; à l'Exposition de Bruges se trouvait encore un petit nombre d'œuvres de Cologne et de Westphalie, catalogué dans le groupe mystérieux de « l'Inconnu » (2).

On s'était proposé d'exposer à Düsseldorf, dans un ordre historique, les meilleures productions des peintres allemands du Haut et du Bas-Rhin, de Westphalie et de la Saxe; cependant les rapports intimes ayant existé entre l'art des Pays-Bas, ne pouvaient passer inaperçus. L'Exposition de Düsseldorf était d'ailleurs pour maints belges, amis de l'art, une heureuse occasion pour faire une comparaison complète entre les productions allemandes et l'histoire de l'art néerlandais.

Sur la base commune d'un âpre réalisme et d'une expression analogue se manifeste distinctement la divergence des tendances, de la conception et du tempérament. A première vue la même impression

(1) Katalog der Kunsthistorischen Ausstellung. Düsseldorf, 1904. 2^e Edition. Indication des tableaux d'anciens maîtres par Eduard Firmenich-Richartz. Meisterwerk Westdeutscher Malerei und andere hervorragende Gemälde alter Meister aus Privatesitz aus des Kunsthistorischen Ausstellung zu Dusseldorf 1904. Herausgegeben von Paul Clemen und Eduard Firmenich-Richartz. 90 Tafeln München 1905.

(2) Le tableau, L'agonie de Jésus au Jardin des oliviers avec le portrait des deux donateurs, porte sur le cadre la date 1489 N°377; c'est un travail de jeunesse du Maître de la S^{te} Parenté. L'église de S^{te} Géréon, dans la perspective, démontre déjà le rapport avec Cologne. — N° 159 provient de l'atelier du Maître de S^{te} Bartholomée. C'est probablement un travail léger, fait de sa propre main. — Les n° 339 et 378 appartiennent aux meilleures œuvres de Heinrich Dunwegge, le Maître du retable de Capenberg.

sion d'ensemble prédomine. Sur les tableaux rhénans du XV^{ème} siècle se remarquent aussi de maigres formes corporelles, aux gestes anguleux, de dessin sévère et énergique. Les peintres flamands ont mieux saisi et porté à un degré de plus grande perfection, l'éclat et la valeur des objets placés dans la lumière, l'élégance pittoresque de tous les éléments, l'illusion de la perspective et le clair-obscur. Dans leurs compositions il y a une plus grande richesse de motifs, une variété charmante et, dans les individualités, une fraîcheur de vie. Cependant cette supériorité ne contente pas encore les aspirations réalistes, la satisfaction du sens visuel n'est pas le seul but de la peinture. Dans une certaine mesure, pareilles ressources pouvaient être empruntées aux Allemands, sans devoir craindre de diminuer la valeur de conception de leurs œuvres ou leur puissance de création. Les peintres de Cologne et de Westphalie, comme des élèves appliqués, cherchaient à s'appropriier les qualités des œuvres flamandes, qu'ils croyaient nécessaires pour augmenter la puissance expressive de leur art. Aussi ne dédaignaient-ils pas de copier tout simplement d'après des tableaux néerlandais, des motifs isolés ou des figures gracieuses, qui les avaient frappées spécialement. Le Colonnais *Maitre de la Glorification de Marie* connaissait et utilisait des créations de Jean Van Eyck et de Rogier van der Weyden. Aussi le *Maitre de la vie de Marie* dans son tableau *La Visitation* (*) changea le caractère d'austère dignité de l'œuvre du dramaturge brabançon en une délicate idylle. Les compositions du *Maitre de la S^{te} Parenté* sont remplies de réminiscences. *L'homme à l'œillet* de Jean Van Eyck l'a fasciné au point qu'il donna dans le tableau *l'Adoration des Mages* (*) à son mage adorateur, les traits et le maintien raide de ce seigneur. L'œuvre du *Maitre de S^t Bartholomée* présente également quelques exemples de pareil naïf plagiat; les peintres westphaliens, avec des moyens primitifs, transposaient avec leur faire dur et peu adéquat, des compositions entières ou des groupes de figures des tableaux du soi-disant *Maitre de Flémalle* (1)

Un même schéma facilite la représentation du lieu de ces scènes. La perspective du paysage est tout simplement indiquée par trois fonds superposés; par une suite de portants et de coulisses, qui se dessinent distinctement en couleurs. Le fond doré occupe encore souvent la place du ciel clair.

La vue du réalisme flamand a certainement ouvert les yeux aux maîtres de la Basse-Allemagne, en ce qui concerne la multiplicité des visions, la variété des individus; cependant leurs œuvres cachent quelque chose de tout spécial, de tout personnel, qui les distingue de toutes les écoles et ateliers, situés entre la Meuse et la Mer du Nord. Elles procèdent directement d'une puissante participation d'âme, elles montrent un idéal plein de recherche et de rendu, imprégné d'une grâce élégante et d'une bonté pleine

(1) L'Annonciation sur le volet gauche du retable de Schöppingen, N° 111, est une copie exacte mais inintelligente d'une composition du soi-disant Maître de Flémalle. L'œuvre (originale?) était, il y a quelques années, dans une collection particulière belge; elle a été décrite par H. von Fschudi dans le Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen, XIX 1898, p. 11. La tête de la Madone est endommagée. Dans plusieurs détails, le tableau s'écarte de l'Annonciation du retable de Mérode. Les deux compositions ont été utilisées par des artistes du Bas-Rhin et de Westphalie, surtout dans des travaux plastiques. (Reliefs d'Eltenberg, maintenant au musée de Crefeld; Collection Lob, Caldenhoff près de Hamm; Collection Schnütgen, Cologne). Les compositions sur les volets extérieurs des retables de S^{te} Anne de 1473. L'église S^{te} Maria zur Wiese Soest, N° 120, relèvent des emprunts analogues.

pleine de résignation. Comme but final de leur conception, ces artistes tendent à représenter les événements de l'histoire sainte dans leur signification éternelle pour les croyants. Ils aiment à marquer l'impression de l'événement sur l'âme sensible du paisible acteur et s'engagent volontiers sur le domaine lyrique. Le besoin d'un élan dramatique d'un effet passionné les tourmente souvent, les laisse parfois sans force ou est traduit d'une manière exagérée, aussi ne s'adonnent-ils aux grandes compositions épiques. Une vie intérieure semble animer ces maigres figures; une pieuse extase concentre toutes les forces de leur être. C'est ainsi que prirent naissance ces représentations du bonheur céleste, de la grâce surnaturelle, de la charité, de l'amère douleur: l'assemblée des vierges saintes autour du trône de Marie au paradis céleste, le chœur glorieux des anges autour de la crèche de l'enfant Jésus, le crucifié entouré de ses fidèles, les lamentations autour du corps du Sauveur. A ce cycle de tendres sentiments appartiennent aussi les gentils angelets, qui, gémissant et adorant, voltigent dans leur flottante robe bleue au-dessus des figures terrestres. Leur conception spirituelle et la tendresse de tous leurs sentiments d'âme ont même influencé la peinture flamande. On ne saurait nier, que Hans Memling a été vivement impressionné par Stephan Lochner.

Outre cette conception religieuse, la continuité de développement démontre que ces compositions, au moins pour Cologne, ne sont pas uniquement un reflet de la perfection atteinte dans les Pays-Bas. Chaque peintre s'imprègne ici de l'expression de ses prédécesseurs. Comme aux Pays-Bas, des filiations très étroites se tendent vers le Haut-Rhin, où des Allemands et des Souabes créent, de l'observation intensive de toutes les émotions de la vie, un art propre, plein de caractère et d'expression puissante.

Il doit être considéré comme un heureux événement, d'avoir pu présenter à Düsseldorf le développement de la peinture flamande, au moins dans ses phases principales, à côté des manifestations multiples de la fantaisie fertile et du puissant sentiment des tribus allemandes. Il était à regretter que deux des principaux collectionneurs allemands d'anciens tableaux néerlandais refusaient leur participation à cette Exposition, où l'on pouvait comparer le style d'éléments différents. On regrettait aussi l'absence d'une excellente et nouvelle acquisition de la Galerie de Stuttgart, autrefois dans l'église à Ehmingen près de Böblingen: un grand retable, dont le centre représente *la Résurrection du Christ*, les volets intérieurs: *la dernière Apparition du Christ à la Vierge* et *l'Incrédulité de S^t Thomas*; les panneaux extérieurs *l'Annonciation*. Ce travail offre un très grand intérêt, parce que l'auteur — un artiste souabe — se trouvait en relation très étroite avec l'atelier de Dierick Bouts. L'œuvre montre un degré très développé d'assimilation, en même temps que le sentiment allemand se remarque de rechef dans les types, dans l'expression et dans les formes.

On remarquait à Düsseldorf quelques tableaux, qui sous le rapport du style, appartiennent à un genre intermédiaire, ils proviennent probablement de contrées limitrophes. Le fragment d'une *Annonciation* d'un maître néerlandais de 1430 (*) réunissait la douce élégance des

(*) Cat. de l'Expos. de Düsseldorf, N° 138, B^{on} von Heyl à Herrnsheim, Worms.



HEINRICH MANN

(*) Aix-la-Chapelle, Suermondt-Museum, Cat' de l'Exp' de Dusseldorf N° 141.

(*) Cat' de l'Exp. de Dusseldorf N° 242, 243.

des figures de Herman Wynrich de Cologne à la technique de l'école de Van Eyck. On constate dans un panneau *Dieu le père entouré de quatre Saints*,(*) des relations avec l'art du pays de Liège⁽¹⁾. L'influence de l'art flamand dans le style de Van Eyck est plus marquée dans les figures, quelque peu grossières mais pleines d'expression, que la ressemblance qu'indiquait le D^r Ludwig Scheibler⁽²⁾ dans l'œuvre du Colonnais: le *Maître de la Glorification*. Comme création éminente dans laquelle plusieurs influences se font sentir, il y avait deux panneaux représentant des scènes de la vie du bénédictin S^t Bertin, ces œuvres captivaient l'attention de l'historien et ravissaient le connaisseur par leur merveilleux achèvement. Ces panneaux appartenaient au Prince de Wied et ont été acquis récemment par le Kaiser-Friedrich-Museum à Berlin (*). L'auteur paraît avoir réuni en lui les qualités de divers maîtres néerlandais: la puissance convaincante, le goût épuré des couleurs et les formes corporelles de Jean Van Eyck, le don narrateur intuitif de Hans Memling, la manière de composer de Rogier. L'artiste possède un charme délicat et pittoresque, il pose les sévères figures des moines aux frocs noirs dans des horizons profonds pleins de clarté, il fait éclater la lumière sur le brocart et les broderies, par exemple sur le précieux pluvial du moine fondateur. La finesse et la conscience d'exécution se remarquent spécialement dans l'achèvement de l'encadrement architectural, qui entoure les scènes; l'exécution des fonds est réellement surprenante et donne l'illusion de l'étendue. Un portique peu éclairé, s'ouvrant sur un cloître brillant de soleil, laisse voir de profondes nefs, la lumière d'en haut éclaire deux portiques et fait apercevoir sur les murs des fresques représentant la *Danse des Morts*; les côtés sont éclairés latéralement, ainsi que les jolies colonnettes ornementales. Cet ensemble trouve à peine son pendant dans l'art primitif. Les perspectives restent par contre quelque peu molles. La question de connaître l'origine de cet art, devenu maître de ses moyens, si jeune et cependant si mûr, nous intéresse maintenant davantage que la reproduction des légendes de saints, des miracles, des conversions, de la tentation diabolique ou de la fin paisible d'un pieux moine. L'art du dessin, la narration très détaillée et la finesse minutieuse d'exécution de ces retables peints témoignent de l'influence de l'art des enlumineurs. Salomon Reinach⁽³⁾ indiquait la ressemblance étonnante de leur style avec les miniatures des *Grandes Chroniques de Saint-Denis* qui, commandées par Guillaume Fillastre pour le duc Philippe le Bon de Bourgogne, sont actuellement conservées dans la Bibliothèque impériale à S^t Pétersbourg. Nous sommes également redevables de l'existence de nos tableaux à la munificence de ce même prélat. Ces panneaux étroits formaient primitivement avec les petites peintures du London National-Gallery — N° 1302, *Anges portant au ciel l'âme de S^t Bertin*; N° 1303, *Chœur d'anges* — les côtés d'une châsse, à l'abbaye de Saint-Omer, qui contenait un reliquaire précieux,

(1) Carl Aldenhoven: Geschichte der Kölner Malerschule, Lubeck, 1902. P. 409, Note 332.

(2) L. Scheibler: Die kunsthistorische Ausstellung zu Dusseldorf. 1904. Les anciens tableaux néerlandais et allemands. Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin. 1905. Bd. XXVII, P. 524.

(3) Salomon Reinach; Gazette des beaux-arts, 1903, I, p. 273. — H. Hymans: Gazette des beaux-arts, 1895. I, p. 5. — Victor de Steurs, Kunstbode, 1887, N° 383/84.

(*) Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion, Lille, 1892.

précieux, chef-d'œuvre d'orfèvrerie, qui arriva en 1459 dans l'église du couvent comme un don du même Guillaume Fillastre, Abbé de S^t Bertin à Saint-Omer et Evêque de Toul. La date de l'achèvement se trouve dans une inscription communiquée par Dom Dewitte. D'après Dehaisne (*) l'exécution du reliquaire commença en 1453. Dom Dewitte indique d'un autre côté, d'après d'anciennes traditions du monastère, que cette superbe création d'art fut exécutée à Valenciennes. Hans Steclin de Cologne vivait en cette ville comme un orfèvre très renommé; Simon Marmion d'Amiens, signalé à Lille en 1454, s'était établi à Valenciennes en 1458. Le nom de ce dernier artiste se répète dans les comptes de la Cour, de 1467 à 1470, il illustre pour le Duc un livre d'Heures dont les miniatures, considérées comme des merveilles de finesse, furent libéralement payées. Lodovico Guicciardini l'honore comme *grandissimo maestro nel miniare*, Jean Lemaire lui dédie des vers dans sa *Couronne margueritique*, il le célèbre comme *prince d'enluminure* et le place parmi les plus grands maîtres.

Il est donc plus que probable, que Simon Marmion soit l'auteur de ce retable, par conséquent on commettrait une profonde erreur en considérant ces œuvres comme des travaux de jeunesse de Hans Memling; il faut les envisager beaucoup plus comme un document prouvant les relations étroites de la peinture flamande, et l'influence qu'elle exerça sur le développement de l'art dans toutes les contrées limitrophes.

(*) Cat' Exp' de Dusseldorf N° 139. B** von Heyl Darmstadt.

Le petit panneau *S^t Pierre et moine donateur* (*) a aussi un caractère difficile à déterminer. Le portier du ciel, maussade et sans vie, trône sous le porche très clair d'une église, à l'architecture gothique tardive. Le corps est complètement caché sous les plis confus de ses ornements brodés d'or; un brillant décor l'entoure. Des groupes de bronze, représentant les épisodes de la Genèse, ornent les colonnettes de son siège. L'artiste a cherché à rendre, par une touche originale et légère, l'éclat et l'étincellement de ces objets précieux et à traduire, dans le paysage, la lumière diffuse du soleil. Les formes corporelles sont incertaines, les têtes sont démesurément grandes, cernées et anguleuses. Des rapports éloignés avec Petrus Christus justifient peut-être la dénomination de *Imitateur tardif de Jean Van Eyck*.

(*) Cat' de l'Exp' de Dusseldorf N° 143. Duc d'Altenberg. Nord-Kirchen.

Dans le tableau *Jésus enfant parmi les scribes* (*), la fermeté caractéristique et l'émotion des physionomies témoignent un esprit gaulois. Nonobstant une exécution superficielle, on observe dans le cercle des Pharisiens: l'étonnement, le doute, la contradiction, la dérision et la profonde réflexion, éloquemment exprimés dans les mines et dans les gestes; le dialogue est rendu sur de grandes banderoles. Les couleurs sont variées et dures; le vert printanier, le carmin, le rouge feu voisinent dans les costumes. Je voudrais bien attribuer cette scène amusante aux œuvres assemblées sous la dénomination collective de *Maître de Flémalle*. Entretemps, groupons dans cette série les créations d'un précurseur brabançon doué d'une rare énergie et d'une fantaisie ardente, et les travaux d'imitateurs libres et habiles du genre de Colyn de Coter. Ces œuvres datent d'environ 1430 et se suivent jusque vers la fin du siècle, c'est ainsi qu'elles se différencient

COLLECTION DE M^{me} LA B^{te} VON HEYL.



BUCKMANN

S^t PIERRE.

GALERIE DE S. A. S. M^{re} LE DUC D'ARENBERG



JÉSUS ENFANT PARMIS LES SCRIBES

cient autant par leur technique que par leur valeur artistique. Des compositions identiques, des motifs pleins d'expression « se transmettent de génération en génération et se colportent de lieu en lieu ». Dans toutes ces œuvres se retrouvent une vivacité de tempérament et une inspiration ardente tendant à influencer le spectateur par des moyens violents : les scènes de douleur, traduites avec un accent puissant, bouleversent ; les situations, exposées avec une hardiesse étonnante, sont accompagnées d'épisodes qui, souvent vulgaires et légers, frôlent les limites de la parodie. Parmi ces œuvres la *Descente de Croix* dans son action vivante, son thème étroit de personnages pleins d'esprit et de sentiment, est un des sujets favoris de ces peintres ; dans cet ordre d'idées, je voudrais appeler l'attention sur une *Descente de Croix* en demi-figures qui, plus récente et moins connue, est conservée au Musée de Messine, c'est un tableau de valeur, que Burckhardt-Bode (*) signale sous la rubrique de *Imitateur de Rogier van der Weyden*.

(*) Cicero-
ne 9^e Edition,
vol. III, p. 753.

Nous abordons maintenant le vaste terrain de l'histoire de l'art flamand en examinant le tableau de la *petite Madone en buste avec l'enfant*, que le Suermondt-Museum avait exposé (*). C'est certainement une œuvre exécutée après 1460 par ce même Maître brugeois de qui proviennent les scènes vivantes de la *légende d'Ursule*, appartenant aux Sœurs noires à Bruges, de même que l'*Assemblée de saints autour du trône de S^e Anne* de la collection R. von Kaufmann, à Berlin (*). Il est à remarquer que ce maître anticipe sur Hans Memling tant par le choix des sujets, la manière de composer, que par la vigueur de son art. Ni la moindre influence ou direction d'école de ce Maître éminent brugeois ne se remarque dans ce tableau d'Aix-la-Chapelle, les contours sévères et l'incarnat pâle des compositions feraient plutôt songer à Hugo van der Goes. Je signale encore comme une œuvre authentique de ce maître anonyme, la *Madone, qui présente un œillet à l'enfant Jésus, adoré de S^t Jean-Baptiste, montrant l'agneau*. Dans le lointain on reconnaît une ville avec les trois lourdes tours de Bruges : Notre-Dame, le Beffroi et la Cathédrale, naturellement sans le couronnement moderne. Cette œuvre élégante a été aliénée par l'intermédiaire de M. N. Steimeyer et se trouve actuellement en Amérique. Le tableau de *S^e Marie*, attribué à ce peintre par Max J. Friedlander, (*) comme L. Scheibler en témoigne aussi, se rapproche incomparablement plus des travaux de la jeunesse de Memling. Quelques autres panneaux, récemment dans le commerce d'art, furent attribués par erreur à ce peintre. (*)

(*) App' à
M. Nardus à
Arnouville
les Gonesse.

(*) Collec-
tion Bour-
geois, Frères
Vente 1904,
N^{os} 53, 54.

(*) Catalo-
gue critique
Bruges, 1902,
p. 9. XVIII.

Un précieux petit retable, appartenant à M. le D^r Adam Bock à Aix-la-Chapelle, est appelé à étendre la renommée du *Maître de l'Assomption*. G. Hulin (*) a identifié, d'une manière concluante, cet artiste, auteur des deux compositions de la Galerie de Bruxelles, N^{os} 534/355 avec Aelbrecht Bouts de Louvain, qui transposa, souvent librement, les créations de son illustre père. L'expression des têtes, aux yeux grands ouverts, reste cependant ordinairement raide et exclusivement religieuse ; les couleurs sont froides et dures, malgré qu'elles offrent de grands contrastes. La représentation de la poignante douleur du Sauveur, contemplé

contemplé tristement par sa mère, témoigne d'une grande puissance de conception. Les portraits — que le peintre affectionnait — exécutés à plus grande échelle, sur le panneau central d'un petit retable, ne pouvaient offrir matière à un dessin interprétatif, il s'établit, entre eux et le spectateur, une relation directe. La figure de *Jésus couronné d'épines* impressionne vivement par la vérité convaincante de la conception; la *Mater dolorosa* tord, en tremblant d'une douleur paralysante, ses mains nerveuses, pendant que des larmes amères coulent sans discontinuer sur ses joues molles. Chaque trait est animé, l'arrangement des détails est d'une perfection rare, le manteau pourpre du Christ scintille à côté de la robe violet opaque et du manteau bleu sombre de la Madone. Les volets adjacents sont d'une valeur inférieure. Je voudrais encore ajouter à mon catalogue des travaux de Aelbrecht Bouts (1) un triptyque, légué au Musée communal de Francfort par le Sénateur D' Gwinner. Le panneau central représente la *Déploration du Christ*, les volets en grisaille, *S^t Pierre et S^c Cathérine*. La S^c Face N° 250 du Musée d'Anvers appartient également au même auteur. La proposition du D^r Paul Heiland (2) de diviser l'œuvre d'Aelbrecht Bouts et de la partager entre un élève de Dierick Bouts et de Hugo van der Goes trouvera peu de partisans entre les connaisseurs.

Hans Memling était représenté à l'Exposition par une œuvre certainement authentique mais peu attrayante, *S^t Jérôme faisant pénitence* (*). La figure du Père de l'Eglise, de pose recherchée, est assez dépourvue d'expression physionomique, elle n'observe pas de rapports exacts avec le paysage. La prairie est entourée de terrains accidentés et de rochers creusés de cavernes; elle ne satisfait guère. Le corps du vieillard ne repose pas solidement sur les genoux, cependant la reproduction de quelques détails n'est pas sans finesse; vers 1470-75 le même type se retrouve dans les œuvres du Maître.

Le hollandais, Gérard David, ayant vécu à Bruges sous la complète influence de Hans Memling, nuance gracieusement l'expression de la douceur et de la gravité dans des têtes, d'un dessin fin et régulier, il caractérise la dignité et le détachement profond du monde par un dessin très fouillé. A Düsseldorf se trouvait une Madone en buste qui attirait par un délicat arrangement, ce tableau lui fut attribué (*). Le doux charme du visage, au menton délicat, montre peu de traits prononcés; le tendre modelé des chairs, le corps rose de l'enfant sous une chemisette à jour, brille à côté du manteau bleu profond et du voile vert sombre. Dans une atmosphère bleuâtre, la tonalité générale est avivée, par endroits, par des touches lumineuses, telles les bordures et draperies. Un sentiment de calme familial atténue l'allure solennelle. Quand j'indique Gérard David même comme l'auteur, c'est à cause de cette simplicité et de cette grandeur concentrée, qui trahissent un artiste de valeur. Le type de la figure et l'arrangement des couleurs se rapprochent d'après moi, à tel point de la

(*) M^r Bachhofen-Burckardt. Basel Cat' de l'Exp' de Düsseldorf N° 147 et des Pr. Fl. Bruges. N° 86.

(*) Ch. Seidelmeyer, Paris, Cat' de l'Exp' de Düsseldorf, N° 150.

(1) Eduard Firmenich-Richartz. Denkschrift aus Anlass des 25 jährigen Bestandes des Suermondt-Museum. Aix-la-Chapelle. 1903, p. 21.

(2) Paul Heiland: Dirk Bouts und die Hauptwerke Seiner Schule: Ein stilkritischer versuch. Dissertation de l'Université de Strassbourg, 1903.

COLLECTION DURLACHER.



L'ADORATION DES ROIS.

(*) Madrid, Bruxelles, Musée royal, N° 666.

(*) Otto Feist, Berlin, N° 153.

(*) Fritz Gans, Frankfurt, N° 153, Cat. Exp. de Dusseldorf.

(*) Cat. Exp. Dusseldorf, N° 154.

la *Madone, donnant la soupe à l'enfant*, (*) qu'il ne me paraît pas téméraire de l'indiquer comme une œuvre de la période avancée de la vie de cet artiste. Le plus grand nombre de savants songeait à Adriaen Ysenbrant, le *Maitre de Notre Dame des sept douleurs*. Eberhard, B^{on} von Bodenhause⁽¹⁾, guidé par quelques détails, indiquait Albert Cornelisz. L. Scheibler hésitait entre Gérard David et Ysenbrant, il entrevoyait la possibilité de l'exécution de cette œuvre par un tiers, qui réunissait en lui les qualités des deux maîtres. La supériorité de conception et d'exécution fine et élégante d'Adriaen Ysenbrant est pleinement marquée par ses deux principaux panneaux authentiques : la *Madone* minutieusement exécutée d'après Jean Van Eyck (*), et la *S^{te} Marie-Madeleine en lecture* (*).

On n'avait jamais pu se mettre d'accord sur la valeur et les qualités artistiques d'un triptyque, que MM. Durlacher Brothers à Londres ont exposé (*). L'auteur qui y a représenté l'*Adoration des rois*, la *Naissance de Jésus*, la *Présentation au temple* — à l'extérieur l'*Annonciation* en grisaille — me paraît disposé d'une pauvre faculté créatrice. Il combine adroitement des réminiscences, ses têtes ne possèdent pas d'expressions profondes. On peut montrer dans ses compositions embarrassées des emprunts aux œuvres de Hugo Van der Goes, Hans Memling, Gérard David et Adriaen Ysenbrant. L'arrangement des détails, les costumes et la parure, la reproduction en perspective d'un portail renaissance, les tons affaiblis et la distribution de la lumière éclatante font songer à Jean Gossaert Mabuse et à son chef-d'œuvre de jeunesse à Castle Howard. A côté de cet art chatoyant et recherché, qui persévère avec un certain raffinement dans les formes traditionnelles, le retable apparaît sans prétention comme une œuvre de routine avec sa composition la *Présentation au temple* ressemblant au panneau de S^t Sauveur à Bruges. De même dans ce tableau la *Madone, embrassant tendrement l'enfant*, est empruntée à un type préféré de Marie, qui nous est seulement parvenu par des variantes ultérieures (2).

Les formes d'expression précise et très affinée de Jean Gossaert Mabuse étaient représentées à Düsseldorf par plusieurs tableaux de style différent ; le puissant talent de cet artiste s'assimila graduellement le romanisme. Encore très jeune, son art tout intellectuel, mais quelque peu froid, a été influencé par les grandes œuvres de son pays, surtout par celles de Jean Van Eyck. Les grandes impressions de son voyage en Italie ont déterminé ses tendances ultérieures. Outre les grands retables, où transpirent la noblesse et le respect d'un art de tradition, nous possédons encore de Mabuse de petites œuvres, d'une netteté minutieuse d'exécution et d'une charmante patine. Le Prince de

(1) Eberhard Freiherr von Bodenhause : Gérard David und seine Schule, Munich, 1905, N° 73, P. 215. Le volume Gérard David est composé avec beaucoup de sûreté et de saine critique, cependant il ne mentionne pas le grand tableau « Le Christ abandonnant sa mère » au National-Gallery of Ireland, à Dublin. C'est un chef-d'œuvre de l'artiste, exécuté à l'époque de son plein talent, soit au début du XVI^e siècle. J'ai déjà parlé de ce tableau en 1897, il avait été exposé au Royal-Academy à Londres (N° 143). La demi-figure de la Madone avec l'enfant de la collection Layard à Venise (Alinari, 13598) manque aussi, c'est le travail d'un imitateur habile ; de même un tableau plus petit de Marie au Museo Poldi-Pezzoli à Milan.

(2) Ces tableaux de la Madone se trouvent : I. Galerie du Prado à Madrid, manière de Mabuse, N° 1861 ; II. au Germanische Museum à Nuremberg N° 40 ; III. au Musée d'Oldenbourg ; IV. dans la Galerie à Sigmaringen N° 19 ; V. dans une collection particulière à Graz d'après Friedländer ; VI. chez M. Richtemberger, Paris ; VII. sur le petit retable chez James Mann Esq., Glasgow, (Bruges N° 89) ; VIII. chez Sir Robinson, Londres. 1892, N° 32. H. v. Fschudi, Repertorium XVI, 1893, P. 111.

(*) N° 171,
Cat. Exp. de
Dusseldorf.

(*) Cat.
Exp. de Dus-
seldorf. N°
155.

(*) Cat.
Exp. Dussel-
dorf, N° 156.

(*) M.^{re}
Bachofen-
Burckhardt.
Basel N° 173
Cat. Exp. de
Dusseldorf.

(*) Prince
de Salm-
Salm, Anholt
N° 177, Cat.
Exp. de Dus-
seldorf.

(*) M. L.
Beissel, Aix-
la-Chapelle,
N° 178.

(*) M. Wilh.
Paulus, Aix-
la-Chapelle,
Cat. Exp. de
Dusseldorf,
N° 179.

(*) Galerie
de S. A. S.
M.^{re} le Prince
Jean II de
Liechten-
stein à Vien-
ne. Cat. Exp.
de Dussel-
dorf, N° 163
Cat. Exp. des
Pr. Fl. 1902,
Bruges N° 190.

de Wied exposait encore sous la dénomination traditionnelle, *Barend van Orley*, (*) le panneau d'un diptyque, *Marie avec l'enfant nu*, est tournée vers le volet disparu, où sans doute était représenté le donateur. La morbidesse des pleines formes corporelles, la finesse des contours, l'incarnat rose, la délicate ressemblance avec des œuvres italiennes, la matière quelque peu lisse et le paysage me font songer à Jean Gossaert Mabuse, opinion d'ailleurs partagée par des confrères (1). Un autre panneau de la *Vierge*, portant la signature authentique de l'artiste, a été exécuté dans la période avancée de sa vie, cette œuvre est en possession du Kunstverein à Münster (*). Le B^{on} Otto von Hoevel-Gnadenthal (*) possède le petit tableau, *Marie avec l'enfant sous un dais gothique*, qui n'est que le reflet d'une création de jeunesse de Mabuse, c'est une copie libre exécutée d'après le panneau central du petit retable du Musée de Palerme N° 59.

L'art moins raffiné mais plein d'effet de *Barend van Orley* était excellemment représenté par un *Portement de Croix* avec de nombreux personnages, œuvre de la période avancée de sa vie (*). Si les moyens du fertile Romaniste bruxellois ne sont pas toujours choisis, ses compositions imposent cependant par la richesse de motifs raisonnés, qui s'imprègnent dans la mémoire (2).

Le « *Maitre des demi-figures de dames* » entretenait certainement des relations étroites avec ce peintre de la Cour de la Gouvernante. Ces belles et gracieuses dames, aux habillements choisis et à la mode, aux coiffures pleines de goût, respirent une atmosphère de Cour; elles montrent une certaine noblesse et une réserve élégante, malgré qu'elles affectent la séduction. Frans Wickhoff (3) l'a identifié avec Janet Clouet qui, devenu peintre du roi François I de France en 1515, est mort en 1540. Il était représenté à Düsseldorf par la demi-figure de S^{te} *Marie-Madeleine*, richement habillée à la mode du temps, c'est une œuvre de contours quelque peu durs, mais d'un attrait précieux par la profondeur du coloris à fond pourpre et vieil or (*).

Parmi les imitateurs nombreux du « *Maitre des demi-figures* » l'auteur de la *Madone au perroquet* (*), et du triptyque *l'Adoration des rois* (*), offre un caractère d'art très marqué.

L'Exposition de Düsseldorf présentait également un ensemble complet du puissant art de Quinten Massys, elle montrait la grande énergie de sa conception, ses préférences pour les tons chatoyants et vaporeux, son exécution savante, son modelé d'un attrait ravissant et son raffinement dans le rendu des détails matériels. L'artiste avait une prédilection pour les caractères nettement indiqués, il aimait à reproduire les sensations violentes et les tensions nerveuses de ses personnages; cette tendance devait nécessairement le conduire vers l'art du portrait: ainsi le portrait d'un religieux (*), serait digne d'un Holbein ou d'un Dürer. Ce prélat, plein de distinction, la tête tournée vers le spectateur, vient d'interrompre sa lecture, il tient encore en

(1) L. Scheibler: *Repertorium*, XXVII, 1904, P. 546.

(2) A Utrecht se trouvent des Madones au Musée Communal et à la collection de W. Mengelberg, elles proviennent du peintre bruxellois, auteur du tableau de Marie, N° 174 (D^r Braubach, Cologne). L'Annonciation N° 175, (Freiherr von Heyl à Herrnsheim) a été indiqué par Wilh. Valentiner comme le travail d'un certain élève de van Orley, *Repertorium*. Bd. XXVIII, 1905, P. 260.

(3) Frans Wickhoff: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Vienne, XXII, 1901, P. 221.

GALERIE LIECHTENSTEIN



BRUCKMANN

PRÉLAT

DON DE S. A. S. MONSEIGNEUR LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN



en mains le livre relié en rouge et les lunettes en corne. On dirait, aux lèvres légèrement ouvertes, que le prélat va répondre. Les yeux noirs, sous des sourcils très arqués, regardent d'un air intelligent, brillant d'humeur et de bonhomie. L'impression qui se dégage pour le spectateur ne provient cependant pas d'une recherche voulue, mais elle est la caractéristique du modèle. Le modelé merveilleux de la tête, au teint ambré et frais, au menton rasé, au charme discret, se complète par l'arrangement décoratif de l'habit. Le prélat porte sur la soutane noire, garnie d'une ample fourrure, un surplis transparent et ondulant, sur les cheveux châtons et bouclés se pose la barette noire. Derrière la figure en buste, le paysage, plein de relief en sa tonalité dorée, vert mousse et bleu fin, est d'une exécution large et très significative pour l'art du Maître ⁽¹⁾. Cette large peinture, de dimension monumentale et d'une individualité typique, semblait destinée à répondre à la fausse opinion d'attribuer à ce subtil physionomiste et peintre de caractères, des productions de tendre grâce, de douce élégance et d'une minutieuse exécution dans les détails. Les volets fort connus *l'Évangéliste S' Jean* et *S' Agnès* étaient également à l'Exposition avec d'autres tableaux choisis de la collection de M^{me} A. von Carstanjen de Berlin ⁽²⁾. La taille svelte et souple de la Sainte est enveloppée d'une robe précieuse aux tons rompus et profonds. Son regard, d'une expression mélancolique, repose sur les feuillets d'un bréviaire; elle tient de ses doigts gracieux et fuselés une tige de lis. Rien ne rappelle la pose majestueuse, les mouvements caractéristiques de Quinten Massys. La figure pleine et rose montre des traits d'une élégance inexprimable. Le dessin du cou et de l'oreille est un peu flottant, la tête aux cheveux bouclés s'incline sur le cou mince, tel le lourd calice d'une fleur sur sa tige flexible. Le disciple de prédilection, dans une bénédiction énergique, lève la main droite au-dessus du calice, d'où s'échappe le poison sous forme de dragon. Une foi ardente, attendant le miracle avec confiance, se montre dans sa physionomie expressive. Max J. Friedlander ⁽³⁾ reconnaissait aussi l'impossibilité de considérer Massys comme l'auteur de ces panneaux, au riche coloris et aux multiples détails, c'est ainsi qu'il indiquait Joachim Patinir comme son collaborateur. Cependant ces figures, presque en pied, sont si intimement liées aux paysages et offrent de si belles oppositions qu'un collaborateur pourrait amener difficilement semblable résultat. La forme fragile de la vierge est atténuée par l'agrément du paysage, avec son chêne s'élevant derrière elle et étendant ses sombres branches au feuillage découpé et cerné de jaune. À côté s'étend le paysage, aux chaînes de collines, couvertes de forêts; la vallée aux profondeurs bleuâtres est traversée par une rivière claire et sinueuse. La tonalité dorée qui enveloppe cette riche nature et qui met des accents puissants à côté du vert sombre du feuillage, émerveille et ne se retrouve point dans le gris violet des vaporeuses perspectives de Quinten Massys. Derrière S' Jean, dont les larges plis du manteau rouge éclatant occupent

(*) Cat. de l'Exp. de Dusseldorf N° 162, Exp. des Pr. Fl. Bruges 1902, N° 371.

(1) Les excellentes Studien zu Quinten Metsys du Dr Walter Cohen, Bonn, 1904, s'occupent de l'origine et du caractère de l'art du Maître anversois.

(2) Max J. Friedlander : Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance, Berlin, 1898, Berlin Grote 1899, P. 15.

pent la partie inférieure de l'étroit panneau, le terrain monte dans des couleurs sombres et opaques, avivées par de petites touches claires, sur la lisière du bois par le cavalier au cheval blanc et par un troupeau de moutons au pâturage. Un gracieux petit tronc d'aulne élève la couronne de son feuillage transparent vers le ciel serein entrecoupé de légers nuages. On découvre encore l'influence brugeoise dans la gravité paisible et dans la douce élégance des têtes des saints. On y retrouve, comme dans quelques travaux de jeunesse de Jean Provost (*), cet idéal de gravité et de beauté parfaite, enrichi par les somptuosités brillantes et variées des œuvres du grand Anversois.

Parmi les nombreuses œuvres d'autres imitateurs de Q. Massys, le buste de la *glorieuse Madone avec l'enfant Jésus et deux anges* étonne par l'ampleur des formes et par l'abondance des motifs, qu'une observation intense a combinés adroitement, après les avoir conçus isolément. La noblesse et la bonté empreintes d'une douce mélancolie dans les traits de la S^e Vierge, dont la figure est encadrée d'une riche blonde chevelure bouclée, l'impétuosité et la flexion du corps violemment agité de l'enfant, tout rappelle le génie d'Albert Dürer, un des plus profonds observateurs de toutes les manifestations de l'âme humaine. Pour ce qui concerne la tête de l'ange regardant à droite, on est parvenu à trouver décidément le type du grand Nurembergeois dans un fusain de 1519 (*) la tête ovale de la Madone a des ressemblances avec l'étude de 1520, (*) la tête de l'ange à gauche rappelle le Putto (*). Le tableau se trouvait jusqu'ici presque ignoré sous la dénomination *Schoreel* (*). Le dessin incisif et énergique des contours, l'indication des rides et des plis, le souci subtil avec lequel chaque détail est compris et indiqué dans son aspect original, ainsi que les couleurs vivantes, quelque peu dures, et la pâte lisse, indiquent, sans laisser subsister le moindre doute, Marinus van Roymerswale, qui, dans le tableau de S^t Jérôme à Berlin, s'approche également très près de Dürer. La peinture est empreinte de douce béatitude et de maternelle mélancolie, le jeu taquin, les chérubins ailés et joufflus, réunis très étroitement en ce panneau, diffèrent absolument des physionomies grotesques, des têtes caractéristiques et des maigres mains d'avares financiers, d'ascètes et de savants, entourés par cent futilités, que Marinus dessinait de préférence. L'exécution est à ce point exacte, pure et attrayante en beaucoup de détails; par exemple, les raisins, le livre et la pomme posés sur la petite table, que cette pièce, récemment découverte, occupe une place éminente parmi les travaux du *Zélandais*.

Des trois paysages, qui étaient exposés comme des œuvres de Joachim Patinir, il n'y avait que *La contrée montagneuse et boisée sur le bord de la mer* (*) qui méritât sérieusement cette attribution. On y remarque une abondance de détails. Sous les arbres élevés de l'avant-plan, on voit une chasse aux cerfs; dans un bois, un couple amoureux se caresse (le peintre aimait les grosses plaisanteries); un ruisseau serpente

(*) British Museum
Lippmann
269.

(*) British Museum
Lippmann
270.

(*) Lippmann 249.

(*) Maison Stovern, campagne du Baron von Twickel. Province Hanovre N° 165, Cat' Exp' de Düsseldorf.

(*) Collection de Wessendonck, Berlin. Cat' Exp' de Düsseldorf, N° 167.

(1) Dans sa monographie Jean Provost, Gand 1902. Georges Hulin suit la développement de l'art du Maître, d'une manière approfondie. Comme supplément aux œuvres comparées du Maître, j'ajoute la Madone avec l'enfant et les anges à la Galerie de Carlsruhe. N° 148, ce tableau est attribué à Mabuse.

COLLECTION DE M^r LE B^e VON TWICKEL.

MUSÉE SUERMONDT. AIX-LA-CHAPELLE.



BRUCKMANN



BRUCKMANN

MADONES.



GALERIE DE S. A. S. M^{re} LE PRINCE DE SALM-SALM
 ALLÉGORIE.



COLLECTION DE M^{re} LE B^{re} VON BRENNEN.
 S^t CHRISTOPHE.

serpente au-devant d'un château pris d'assaut par des guerriers; plusieurs localités et châteaux forts sont éparpillés dans les collines. L'œil plonge en cherchant dans cette variété amusante et, satisfait, découvre de nouveaux sujets. Les petites figures expressives, dessinées très habilement, y sont certainement exécutées par une autre main.

Un art, tout d'observation joyeuse de la vie se complaisant souvent dans des compositions originales ou allégoriques, aimait à traduire l'humeur saine et la sagesse des paysans, et représentait parfois des proverbes d'une façon un peu hasardée. Un homme, en costume du XVI^{ème} siècle, un long bâton droit à la main, la tête penchée, pénètre à gauche dans le monde vicieux, représenté par un globe transparent, laissant voir un paysage rocheux, fantastique et sauvage; on y voit, dans un enchevêtrement sans nom, des lieux de supplices avec potences et roue. En haut se trouve l'inscription: «*Met recht soudic gerne doer de werelt commen*». A droite le sage sort indemne et en riant. Il s'est frayé une voie d'après un autre principe, son bâton est courbé et tortueux. L'inscription porte: «*Ich bender doer maar ic moet crommen*» (*), les couleurs onctueuses du paysage rocheux dénotent un imitateur de Patinir.

L'Exposition de Düsseldorf présentait aussi un ensemble d'un grand intérêt pour ceux qui s'occupent du caractère et de l'importance de l'art de Henri met de Bles. On peut maintenant résoudre le dilemme qui se posait par l'attribution au même artiste de deux groupes de figures entièrement distincts quand, avec Gustave Glück (1) et Ludwig Scheibler, on élimine provisoirement de l'examen, comme étant douteuse, l'indication de HENRICUS BLESIIUS F sur le tableau de Munich (*). Les anciens célébraient Bles comme un paysagiste de valeur. Lampsonius l'appelle *rura doctum pingere*. Il paraît avoir mis très souvent une petite chouette (civetta) sur ses tableaux, en guise de marque distinctive. A Düsseldorf *S' Christophe devant un port* (*) était l'unique œuvre exposée, possédant des qualités suffisamment sérieuses, pour pouvoir être attribuée à Henri met de Bles. Le porteur du Christ en manteau flottant est certainement copié d'après la gravure en taille douce de Dürer de 1521 (*), la silhouette de l'ermite, éclairant de sa lanterne, est librement imitée. A gauche, s'élèvent des rochers crevassés sauvagement et, en grande partie, couverts de sombres taillis. Plus loin, une baleine est échouée sur un banc de sable. Des navires de guerre voguent sur les vagues écumantes; les hommes relèvent les voiles et tirent le canon. Au delà du port, les contours des sommets des grands rochers sont vagues et incertains dans l'atmosphère vaporeuse. La relation de tous ces éléments est peu serrée et comme fortuite; la disposition des détails est agréable, vivante et très marquée. A cet art appartiennent d'excellents paysages — point rares — aux avant-plans brunâtres, aux perspectives grises, baignés de lumière jaune (*).

Ces tableaux — la plupart de petite dimension — se trouvent maintenant, sans le moindre rapport intime, en présence d'un grand nombre

(*) Appartient au Prince Salm-Salm, Anholt, Cat. Exp. de Düsseldorf, N° 169.

(*) Pinacothèque N° 146.

(*) Baron von Brenken, Wewer, Cat. Exp. Düsseldorf, N° 189.

(*) Bartsch 151.

(*) Hofmuseum à Vienne N° 667 une œuvre de jeunesse du peintre, 670, 671, 672, Galerie Royale Dresde N° 806. Offices de Florence N° 730, Naples sans N°, l'histoire du bon Samaritain (deux spécimens), le Christ sur mer, le baptême de S' Jean, Bruxelles, Musée Royal N° 40, Paysage rocheux avec le sermon de S' Jean (autrefois: Galerie Schonlank N° 13) Exp. de l'art ancien à Liège 1905, N° 1017 (J. Helbig) etc.

(1) Gustave Glück: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der allerhochsten Kaiserhauses, Vienne, XXII, 1901, P. 8.

(*) Pinacothèque de Munich.

nombre de compositions religieuses où se combinent singulièrement les procédés de l'école d'Anvers, l'influence des œuvres italiennes sur les Romanistes et le goût d'une pompe décorative. Ces tableaux ont tous des rapports plus ou moins éloignés avec l'*Adoration des rois* (*); ce tableau portant vraisemblablement une fausse signature, n'appartient aucunement aux meilleures productions de cet art. On distingue toute une série de groupes d'œuvres d'après l'originalité de l'invention, l'exécution des formes incisives et la disposition des décors. La plupart de ces tableaux, œuvres d'une période de trop grande maturité, sont certainement sortis d'ateliers anversoïses. La foule dense de ces minces silhouettes, aux membres fins, dans une mascarade bigarrée, le luxe fantastique, l'achèvement délicat dans des couleurs claires et lumineuses; tout témoigne d'un raffinement et d'une satiété excessive. On a voulu y découvrir l'influence des mystères et des processions pompeuses. Ces figures, aux physionomies bizarres, aux crânes proéminents, aux longs et maigres nez crochus, aux lèvres palpitantes et aux mains frêles, gesticulent d'une manière agitée; elles sont habillées de costumes bouffants et chatoyants, ont des attitudes recherchées ou se meuvent, comme des échassiers, parmi les ruines lézardées de monuments renaissance aux lignes baroques, surchargés d'ornements. La bigarrure et la quantité de ces représentations doivent exciter et captiver l'attention. Des compositions favorites se répètent en de multiples variantes; les rapports entre le nouveau et l'ancien Testament y sont représentés, des légendes de saints y sont autrement racontées, les compositions s'étendent démesurément en largeur. Des œuvres de cette tendance — le plus souvent des marchandises d'atelier — se rencontrent fréquemment sur les volets des retables sculptés qu'on exportait d'Anvers. L'*Adoration des rois* (*), est cependant le travail d'un maître très impressionnable et très cultivé; ce tableau plaît à l'œil délicat du connaisseur par le groupement — sous les arceaux en ruine d'un temple — des figures, légèrement traitées, par les allures majestueuses, par la douce grâce de quelques têtes et par le coloris d'un modelé clair et de ton chaud. On voit également de puissantes qualités de peintre dans le petit retable l'*Adoration des rois* (*), ainsi que dans le panneau central d'un triptyque la *Croix et les saints* (*). Je renonce cependant à les ranger, comme le D^r L. Scheibler, dans les cinq classes des Groupes de *Bles*.

(*) Prince de Wied Cat^e Exp. de Düsseldorf, N^o 185.

(*) Kitzburg von Groote, Cat^e Exp. de Düsseldorf, N^o 186.

(*) Baron von Geyr-Schweppenbourg, maison Caen, Cat^e Exp. de Düsseldorf, N^o 190.

L'auteur du catalogue de l'Exposition de Düsseldorf ne doute pas un instant, que Joos van Cleef, le *Maître de la mort de Marie*, appartient également à l'école anversoïse. Ce peintre, plein d'esprit et capable de se transformer, a pris comme point de départ l'art de Quinten Massys: il s'assimilait son coloris vaporeux, chatoyant et d'aspect somptueux. Les figures sveltes, aux faces roses, agissent pour ainsi dire dans une action nerveuse. L'art plein de tempérament de l'artiste fut dans la suite accessible à de multiples impulsions et influences, sa manière n'était pas toujours personnelle et à certains moments, comme beaucoup de ses confrères, il était sous la dépendance des Romanistes. Ses rapports avec Cologne se bornent en ceci qu'il y séjourna passagèrement plusieurs fois et y livra trois de ses meilleures créations;

la

GALERIE DE S. A. S. M^{re} LE PRINCE DE WIED.



L'ADORATION DES ROIS.

la *Mort de la Sainte Vierge*, petit retable de 1515 destiné à la chapelle de la maison de Hakeney; un grand retable représentant le même sujet et donné à l'église de Sancta Maria au Capitole par la même famille patricienne; en 1524 sur commande du Sénateur Johann Schmitgen, pour Sancta Maria Lyskirchen, le triptyque, la *Lamentation du Christ*. Ces travaux, d'un art consommé et d'aspect varié, ont fait une impression durable sur les artistes du Bas-Rhin, par leur grâce, leur animation fraîche, leur coloris somptueux et fascinateur. Je voudrais encore ajouter maintenant le fruit d'une plus minutieuse observation, aux arguments multiples, que j'ai fait valoir plus tôt, pour conclure à l'identification du *Maitre de la mort de Marie* avec Joos van der Beke van Cleve. Carel van Mander raconte, qu'il a vu une figure de Madone de Joos van Cleef dans un paysage de Joachim Patinir. L. Scheibler hésitait récemment à croire au travail commun des deux artistes, nonobstant que des peintres-historiens aient prouvé la coopération et que, dans les scènes de Patinir, les figures sont considérées comme étant d'une main étrangère, ou au moins, qu'elles peuvent l'être facilement. Les paysages des arrière-plans dans les tableaux du *Maitre de la mort de Marie* montrent d'ailleurs une étroite relation avec la technique onctueuse. L. Scheibler croit même que la science des effets lumineux faisait défaut au célèbre paysagiste, le coup de pinceau est plus exact mais schématique. Dans beaucoup de tableaux anonymes, le paysage, aux perspectives étendues, est finement exécuté dans tous les détails et supérieur aux figures. Le témoignage de Carel van Mander du travail commun des deux peintres est absolument remarquable, c'est une constatation concluante: le paysage très étendu de la Galerie royale de Bruxelles (*), où Joos van Cleef a mis à l'avant-plan: la *Madone allaitant l'enfant*, se retrouve exactement dans un petit chef-d'œuvre de Patinir, qui jusqu'ici a été reconnu par tous les connaisseurs, comme l'auteur du petit tableau, plein d'esprit et de charme: le *Repos pendant la fuite en Egypte* (*). Aucune de ces vues n'est une copie; les compositions ne contiennent que les mêmes éléments reliés dans une même succession. On eût préféré voir donner plus d'ampleur à la grande figure de Marie sur l'avant-plan du tableau de Bruxelles. Le paysage s'élève en plusieurs plans et devient de plus en plus escarpé; l'artiste a ajouté, à gauche, une entrée dans les rochers crevassés. Dans le tableau de Berlin se trouve, comme supplément, un petit tronc de bouleau s'élevant à droite; l'exécution est peut-être ici un peu plus fraîche, plus originale. La même expérience et observation de la nature se manifestent cependant dans les deux tableaux; le rendu des couleurs et la touche lumineuse sont en général analogues.

(*) N° 349

(*) Collection R. von Kaufmann. Cat. Exp. Pr. Fl. 1902, Bruges, N. 200.

(*) Collection Kann, Paris. Cat. Exp. Dusseldorf, N° 57.
(*) Galerie de Dresde, Cat. Exp. Dusseldorf, N° 58.

Joos van Cleef était représenté à Düsseldorf par d'excellents travaux. Comme œuvre de sa jeunesse, on y admirait la charmante *Madone en buste, présentant du vin rouge à l'enfant*; le tableau est pour ainsi dire d'une sentimentalité exagérée dans l'expression de protection inquiète et tendre (*). La petite *Adoration des rois* (*) est un chef-d'œuvre de la première manière du peintre; elle s'impose à l'admiration par l'expression majestueuse des personnages, aux lignes élégantes et

(*) Appartenant au Capitaine Holford à Londres, Cat. Exp. Dusseldorf, N° 57.

(*) Colnaghi et Comp. Londres, Cat. Exp. Dusseldorf, N° 59.

(*) Consul Ed. Weber, Hambourg, Cat. Exp. Dusseldorf, N° 60.

(*) Galerie de S. A. S. M^{re} le Prince de Liechtenstein Cat. de l'Exp. Dusseldorf, N° 61-62.

et fines, et par son coloris exubérant. La *Sainte Famille* en demi-figures (*) est le meilleur spécimen (1) d'une composition très souvent répétée, par sa tonalité rouge pâle et ses ombres gris plomb; ce tableau est d'une période plus avancée. Dans les tableaux *S^t Jean à Patmos* (*) le *Christ sur la Croix entre la S^e Vierge et S^t Jean*, (*) les figures sont vides et recherchées dans leur expression sentimentale, la touche est nette, l'exécution est exacte et alerte, les scènes du paysage, à l'avant-plan brunâtre, sont riches en détails. Les deux portraits (*) permettent parfaitement de juger Joos van Cleef comme portraitiste. Cet artiste possédait, à un haut degré, l'art de reproduire, dans un coloris plein de finesse, les traits physionomiques et le tempérament du modèle.

Sous l'influence des artistes italiens du XVI^e siècle, les portraits flamands s'inspirent d'un goût plus élevé, ils possèdent une allure beaucoup plus distinguée et supérieure, leur plastique et leur modelé sont plus énergiques, le sens compréhensif des formes est plus développé. On s'efforce d'animer les traits physionomiques, d'éveiller l'intérêt par une mimique éloquente.

(*) Galerie communal de Strasbourg N° 65.

Joos van Cleef le jeune, dont Carel van Mander raconte les folies étonnantes et l'irritabilité malade, est l'auteur d'un portrait en buste (*) d'un homme d'âge mûr, probablement un penseur démontrant vivement de sa main droite, fort belle de forme. Ce *sotte Cleef* ne peut pas être confondu avec le *Maître de la mort de Marie*.

(*) Collection von Wesendonck, Berlin Cat. Exp. de Dusseldorf N° 102.

(*) Cat. Exp. Dusseldorf, N° 101.

Sur l'autorité de L. Scheibler, on avait attribué à Jean Joest, la composition : *les Apôtres inspirés par le S^t Esprit, le jour de la Pentecôte*. Le tableau (*) est le faible travail d'un imitateur de Quinten Massys. Le grand Hollandais aurait animé les personnages d'une puissante vie individuelle, au lieu de leur donner ces physionomies uniformes, aux yeux fixes et démesurément ouverts, aux grossiers nez retroussés. Ses compositions, sur les volets du retable de Calcar, (*) contiennent une série de têtes de caractère, et même les types du Christ et des Apôtres se concrètent en des individualités bien marquées. Son art se rapproche de la réalité, malgré le fabuleux ton brillant des couleurs et d'étonnants effets de lumière; je voudrais essayer d'enrichir la liste de ses travaux par deux portraits plein de vie. Je reconnais la main de Jean Joest et son art caractéristique dans les portraits en buste d'un jovial vieillard plein de vie, et de son épouse quelque peu prosaïque, quoique la physionomie sympathique soit éclairée par un sourire de spirituelle réserve (*). Ces deux portraits sont considérés là, comme représentant, *Martino Lutero e la sua moglie*, à cause de la vigueur allemande, que respire leur individualité.

(*) Galleria nazionale Corsini à Rome, N° 749 753.

Cet examen du développement des écoles de peinture flamande, que je ne pouvais baser que sur quelques spécimens, était complété par

(1) La même composition se trouve dans des tableaux faits de sa propre main, au Palazzo Senarega à Gènes; à l'Ambrosiana à Milan, N° 117 (endommagé), au Hofmuseum à Vienne, N° 682. Cette composition se trouvait également dans la collection dispersée de Klinkosch à Vienne (Reproduction en gravure à l'eau-forte par Kaiser). M. Georges Salting à Londres, le Hofmuseum à Vienne et le musée d'Epinal (Exposition des primitifs français, Paris 1904, N° 126, dénommé « Ecole d'Amiens », vers 1500) possèdent une reproduction entièrement semblable. L'enfant Jésus tout nu, se trouve debout sur une balustrade, il est nourri par Marie ou au moins il embrasse son sein. Parmi les nombreuses répétitions d'école, nommons les pièces chez Sir Frederick Cook à Richmond; de la collection Lippmann à Berlin; de l'académie de Vienne N° 256, de l'Ermitage à S^t Pétersbourg, n° 469; chez le Baron de Selys Longchamps à Waremmes.

COLLECTION DU CONSUL WEBER.



BOUCHMAN

CALVAIRE.

par d'excellents dessins des Cabinets de Berlin et de Dresde. Parmi le grand nombre de belles miniatures des manuscrits néerlandais, je signale avant tout les petites images précieuses du livre d'Heures de la Duchesse Cathérine von Cleve, exécuté vers 1430 et se distinguant par son élégance et la fraîcheur de ses couleurs (71 miniatures, bordures, drôleries (*). De même le livre de chartes de la Hanse allemande de 1484, contient des figures en pied, des rinceaux et des fleurages, œuvre d'un enlumineur flamand (*). Les 44 miniatures du *Recueil des histoires de Troyes* par Raoul le Fèvre, chapelain du duc Philippe (III?) de Bourgogne, sont de subtils travaux flamands (*), de même que le joli feuillet principal (l'auteur dans son étude), exécuté aux couleurs opaques et les 18 illustrations plus petites de la *Chronique de Jacques de Lalaing* de 1500 (*). Le livre d'Heures de Charles V, avec les 20 miniatures entourées d'or et de fleurs répandues dans les bordures, présente beaucoup d'intérêt à cause des notes marginales, écrites de la main du grand empereur. Le livre provient de la collection des ducs de Croy (*).

On ressentait une rare jouissance artistique dans la contemplation d'une longue série de créations choisies de la brillante seconde période de la peinture flamande : les chefs-d'œuvre de P. P. Rubens (1), d'Antoine Van Dyck, de David Teniers, de Gonzalès Coques, de Joos Van Craesbeeck, de Jean Fyt, de Cornelis de Vos. Ce sont les pièces principales des Galeries du Duc d'Arenberg, du Prince von Hohenzollern-Sigmaringen, du Prince de Wied, du Prince de Salm-Salm, Anholt et des collections choisies avec grande intelligence de A. von Carstanjen (Berlin), de Charles von der Heydt (Berlin), du Consul Edouard Weber (Hambourg) et du Professeur Götz Martius (Kiel). Ces tableaux ont si souvent été analysés et estimés à leur juste valeur, qu'il suffit d'y faire allusion, pour rappeler à l'ami de l'art, les souvenirs les plus agréables.

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ.

(1) Le portrait de Hélène Fourment, chez le Consul Weber, à Hambourg, N° 270, a été indiqué récemment par W. Bode, comme étant une faible œuvre d'un imitateur de P. P. Rubens ; c'est du même peintre, que proviennent également le groupe de portraits de la famille Gerbier à Windsor-Castle, et le soi-disant Van Dyck-Ribeaucourt à Bruxelles : Zeitschrift für bildende Kunst N. Folge XVI, Juin 1905, Livraison 10. P. 252.

SUR QUELQUES ŒUVRES DE ROGIER VAN DER WEYDEN.



UN maître à peine élucidé encore, malgré l'immense notoriété dont il a joui de son vivant, c'est bien Roger de Bruges, dit Gallicus, ce Rogier de le Pasture, de Tournai, qui séjourna à Louvain, d'où sa famille était sans doute originaire, et à Bruxelles, où il occupa une situation prépondérante, mais qui doit avoir aussi passé quelque temps à Bruges ou à Gand, soit pour ses études, soit pour l'exécution de quelque travail commandé. Il voyagea, croit-on, en Italie, mais sa vie resterait voilée d'obscurité, si ses œuvres, trop rares encore, n'étaient là pour attester son art de premier ordre.

Ces doutes sont d'autant plus fâcheux que Roger, parmi les maîtres de cette grande période, se révèle comme un génie vraiment synthétique et national. Représentant à la fois la Wallonie, le Brabant et la Flandre, il mériterait d'être mieux connu dans notre pays, que Memlinc, d'origine étrangère, mais qui fut sans doute son élève ou son collaborateur, et que Bouts, Bellegambe, Gossart et d'autres encore.

Le dessin de Roger est dur, parfois tourmenté par excès de conscience et de volonté; sa couleur est, dans certaines œuvres, d'une richesse et d'une vigueur extraordinaires, mais sa qualité, quoiqu'en aient pu dire Crowe et Cavalcaselle, est surtout l'expression, car son art a toujours été intensément senti, ému et par cela même impressionnant avec une profonde gravité.

K. van Mander a relaté que Roger a collaboré avec J. Van Eyck et que les églises et les maisons étaient pleines de ses tableaux. Que sont devenues toutes ces œuvres? Il est probable qu'il a fait des décorations sur toile, à la détrempe et de la polychromie, tout au moins durant sa jeunesse. La destruction de ses grands sujets d'Herkenbald et de Trajan, si admirés par Dürer, s'explique par le bombardement de Bruxelles. Mais la *Femme au bain* (de Gênes), les œuvres de la Chartreuse de Scheut, *Adam et Eve chassés*, la *Vierge et Jésus au temple* (de Venise), le triptyque de Cambrai, une petite *Trinité* dont la répétition se trouve à Munich, le diptyque du *Crucifement* et de la *Messe de S^t Grégoire*, les tableaux que Sanderus note comme se trouvant à Groenendael, celui des Carmes, peint en 1446, une *Vierge embrassant son fils mort*, tout cela est-il réellement perdu ou plutôt attribué

attribué à quelque autre dans des collections privées? Memlinc lui ressemble parfois si bien que l'on hésite! Ainsi, dans le magnifique panneau d'une *Déposition de la Croix* (au prince Doria), Memlinc semble bien l'élève de Roger, et plus encore dans le triptyque de sujet analogue, mais de formes plus raides, de la collection von Kauffmann de Berlin. D'ailleurs, on sait qu'une *Piétà*, appartenant à Marguerite d'Autriche était l'œuvre de Roger, tandis que les volets étaient de Memlinc.

Les sujets du Christ au tombeau ou déposé de la croix ont été de prédilection pour Roger. Copiés, répétés, imités soit par le peintre lui-même, soit par sa famille et ses successeurs au XVI^{ème} siècle, ils ont fait naître une confusion et des discussions sans fin. Citons seulement le tableau de Louvain et ceux de Madrid. Dans les œuvres maîtresses de Roger, l'affinité avec l'art de Memlinc se décèle par des types spéciaux comme ceux du S' Jean de la *Descente de croix*, du Christ du retable de Miraflores, du S' Jean-Baptiste, etc.

Memlinc montre une certaine rondeur dans les contours, qu'adopta Roger vers la fin de sa vie, car la dureté primitive de son dessin fit place peu à peu à de la largeur, à un galbe soutenu, à des plis de draperies plus mous au lieu de l'aspect cassé et sculptural remarqué par M^r L. Maeterlinck dans sa consciencieuse étude qui porte principalement sur les types d'architecture employés par Roger.

On pourrait presque classer chronologiquement les œuvres du maître selon leur degré de dureté, car s'il a évolué, c'est volontairement, vers un but précis et sans se laisser influencer, en dépit de quelques similitudes.

Parmi ses travaux de jeunesse figure sans doute la petite *Madone avec enfant*, dans un intérieur, (du Musée de Turin) assez analogue à celle du Louvre; peut-être aussi les *Scènes de la vie de S' Joseph* (de la cathédrale d'Anvers) et le triptyque de la *Reine de Saba* (collect. Cardon), si ces deux œuvres n'engageaient plutôt de proposer l'hypothèse d'un autre peintre tournaisien: Philippot Truffin, qui fut peut-être élève de Roger.

D'ailleurs les ouvrages sérieux de ce dernier ne semblent avoir commencé que vers 1427. Il peut s'être livré auparavant à des travaux professionnels plus vulgaires. En cette année même, il fit, dit-on, à Gand, pour le Conseil de Flandre, trois écussons, grâce à un privilège d'exemption sans doute, car les règlements des gildes ne furent pas toujours inflexibles. Toujours est-il qu'il était marié quand il fut inscrit en 1427 comme apprenti à Tournai et que, *nominalement*, il fut durant cinq ans sous la discipline de Robert Campin. S'il a connu Van Eyck, ce fut donc avant 1427 probablement ou de 1432 à 1435, car en 1432 il était encore à Tournai où naquit sa fille Marguerite. Mais il était déjà peintre de renom en 1435 et digne du choix des magistrats de Bruxelles qui le nommèrent peintre de la ville en 1436, peut-être après le grand succès de ses tableaux d'Herkenbald qui attirèrent les amateurs d'art à Bruxelles, car des cartons du maître ont dû servir à l'exécution de tapisseries. Le tableau de l'Agneau occupa activement les Van Eyck de 1420 à 1426, date de la mort d'Hubert, puis Jean le reprit de 1426 à 1428 époque de son voyage en Portugal,

Portugal, et de 1429 à 1432. Ne peut-on croire que Roger déjà très habile, fit un stage chez le grand régénérateur de la peinture, avant d'aller s'installer à Bruxelles?

C'est à 1431 que l'on peut rapporter l'œuvre du Musée de Berlin faite pour le pape Martin V et qui fut copiée pour Marguerite d'Autriche. Mais rien ne prouve, bien qu'on dise qu'elle fut envoyée en don à Jean II de Portugal, qu'elle ne fut pas terminée après la mort du pontife, car il fallait trois ou quatre ans pour pareil travail. Ce tableau est anguleux, raide de contours, décharné dans son anatomie; il a les caractères de la première époque de Roger. Dans ce cas, l'inscription d'apprentissage chez R. Campin n'aurait été qu'un pur acte de complaisance. Du même temps sont les quatre sujets de la *Vie de S' Jean-Baptiste*, du Musée de Berlin, et qui proviennent de la Chartreuse de Miraflores. Après la petite *Madone* du Louvre, sur or mosaïqué, se classe le *Christ en croix avec saints et donateurs*, du Belvédère à Vienne, qui semble de l'époque de la *Pietà* de Martin V. Ensuite viennent peut-être des portraits, des cartons et travaux de décors indiqués par M' Al. Pinchart, des toiles en détrempe comme celle de la *Déposition au tombeau*, de la Nat. Gallery, légèrement frôlée malgré le fini de son paysage. En 1438, Roger fit un carton pour H. de Brumetiel. Les tapisseries de Berne qui sont la reproduction de la *Légende d'Herkenbald* ont sans doute eu pour modèle un carton de Roger, qui, en 1439 peignit des devises et coloria une Madone et deux statues de princesses à Bruxelles. Bref, tout cela indique une série d'occupations décoratives, et ce n'est que vers 1440 que l'on voit revenir Roger à des commandes importantes de tableaux, si l'on excepte son œuvre de Beaune qui doit avoir été exécutée de 1435 à 1440.

C'est aussi l'époque culminante de son talent. Elle s'affirme par la magnifique *Descente de Croix* de l'Escorial et sa réduction de l'église S' Pierre de Louvain. Ce sujet d'abord traité en 1440 par l'artiste, a été repris en 1443 pour les donataires Edelheere et Cappuyns. La copie du Prado est l'œuvre de Coxcie faite pour Marie de Hongrie et il existe d'autres répétitions à Madrid, à Berlin et à Cologne. Ce travail a été suivi du petit triptyque de Berlin (534 A), une *Nativité, avec apparition du Christ*, etc., qui fut offert en 1445 aux Chartreux de Miraflores, et c'est sans doute peu après que surgit la superbe œuvre d'Anvers : les *Sept Sacrements*, commandée par l'évêque de Tournai Chevrot, et où le goût architectural du maître se montre en plein, entouré de qualités techniques étonnantes et d'un symbolisme tout particulier. Mettons-y approximativement la date de 1446. Ici se place le polyptyque qui sans doute, dans l'esprit du maître, devait constituer l'œuvre digne de rivaliser avec le tableau de l'*Agneau divin*. L'hospice de Beaune, commencé en 1443 par le chancelier Rollin, donna à ce dernier l'occasion de l'orner d'un travail de Roger, sans doute exécuté *bien avant* la construction de l'édifice, mais que le chancelier voulut y placer avec honneur.

Le duc Philippe y paraît âgé d'une quarantaine d'années, Rollin lui-même qui semble un peu plus vieux que dans le tableau de

Van

Van Eyck au Louvre, y figure avec sa première femme et sa fille et avec la duchesse Elisabeth de Portugal, mariée *depuis peu* ; elle accuse une trentaine d'années, or elle était née en 1397. La peinture est plus archaïque, plus hiératique que dans les tableaux subséquents ; on y voit des détails plutôt byzantins, des nuages tricolores, des anges traditionnels, une architecture dorée du XIV^e siècle et le fond d'or qui rappellent l'inspiration de M. Broederlam dont le retable a sans doute été offert à la vue de l'artiste. Un seul ange se rapproche de ceux de Van Eyck. De plus, Beaune possède une tapisserie brodée par Gigonne de Salins, femme du chancelier, et qui représente l'Annonciation de Broederlam. Il nous semble indubitable que Roger a voulu à la fois se montrer supérieur au vieux maître, dans les données archaïques, et rivaliser aussi avec Van Eyck, dans une composition capitale, avant la mort de Jean de Bruges en 1441. Nous croyons que ce polyptyque date de 1435 à 1440.

Il est parmi les œuvres qui prouvent que Roger a été un génie aussi personnel qu'il était possible de l'être alors, en présence des exigences canoniques de commettants admirateurs du passé. Il montre aussi que ses compositions ont impressionné ses successeurs, à un haut point, car dans trois tableaux exposés au salon des Primitifs flamands nous avons retrouvé des motifs repris par Jean Prevost ou un de ses congénères, au commencement du XVI^e siècle, tels l'attitude du Christ entouré du glaive et de la fleur de lys, puis le sol percé de trous qui livrent passage aux ressuscités ; le retable de Dantzig en offre aussi des souvenirs.

Les peintures et grisailles des six compartiments extérieurs sont bien de la main du maître, mais faites beaucoup plus tard.

Il est probable que le sujet analogue à celui du Musée d'Anvers, qui se trouve à Madrid, suivit de près *les sept Sacrements* ; et le tableau indiqué par Sanderus comme fait pour les Carmes, date de 1446. On arrive ainsi à peu près au temps du pèlerinage à Rome et à la probabilité des travaux faits en Italie par Roger. La *Pietà* (n^o 795) au Musée des Offices est, dit-on, quoique conçue dans des tons assez gris, un fragment du triptyque *d'Adam et Eve chassés du Paradis*, exécuté à Ferrare en 1449 selon Cyriaque d'Ancône. En 1450, Van der Weyden était-il à Rome ; y vit-il Gentile da Fabriano, ce qui est assez probable ?

En nous fondant sur l'âge présumé de Jean-Galéas, nous pensons que le tableau de Bruxelles, où sont représentés les Sforza-Visconti, a été commandé à la suite de celui de Ferrare et terminé vers 1455.

C'est aussi après 1450, au retour d'Italie qu'aura été exécuté le triptyque du Musée de Berlin : l'*Adoration de l'enfant*, pour Bladelin, dont un beau portrait peint « bien au vif » orne la collection de M. von Kauffmann. Ce retable, où l'enfant Jésus est environné de nuages, détail aimé de Roger et qui se voit à Beaune, à Bruxelles, etc., n'a sans doute été offert à l'église d'Aardenbourg, bâtie par le trésorier-mécène, qu'après l'achèvement complet de l'édifice en 1450 et naturellement après le retour du pèlerinage de Rome.

Mais à cette époque appartient aussi le triptyque de la *Vierge allaitant*

allaitant, et des Médicis, qui ne peut avoir été peint en Italie même, mais doit plutôt avoir été commandé à l'artiste en 1450 et fini plusieurs années plus tard. Ces œuvres précieuses exigeaient un temps assez long, et sans doute la dessication des vernis ou des huiles employées, y était-elle pour beaucoup.

Toujours est-il que plusieurs œuvres, par leur aspect technique paraissent avoir été exécutées presque en même temps ou en succession immédiate. Telles les *Scènes de la vie de S^t Jean-Baptiste* (534 B) à Berlin qui furent suivies d'une répétition, plus petite et qui appartient au Musée de Francfort. Telles les œuvres assez douteuses de ce dernier musée : S^{te} *Véronique, la Trinité et la Madone*. Enfin la *Déposition de croix* de Vienne.

Munich possède une fraîche *Adoration des Mages* avec *Annonciation* que l'on a crue longtemps provenir de Memlinc et que l'on reconnaît être antérieure à 1458. Elle a été copiée à cette date et était faite pour l'église de S^{te} Colombe à Cologne.

C'est immédiatement après ce tableau que l'on devrait placer le S^t *Luc peignant la Vierge*, superbe panneau qui avait été destiné à une chapelle des Peintres de Bruxelles, au moment où Roger faisait déjà autorité dans l'art. On sait qu'on s'adressa à lui pour résoudre un différend, en 1461, entre Coustain et les trésoriers du duc.

Ce fut aussi en 1455, que Jehan, abbé de Cambrai, dut commander à Roger un triptyque que ce dernier lui fit apporter de sa maison du Cantersteen, par sa femme et ses ouvriers, en 1459 seulement ! Mais il faut toujours compter avec le temps d'exécution !

Parmi les œuvres de vieillesse de Roger, qui sont loin de témoigner de quelque défaillance, et montreraient plutôt la plénitude d'un talent, il faut citer deux portraits à la National Gallery, et dans le même musée une superbe *Magdeleine* lisant, dont les colorations s'harmonisent à des tons feuille-morte, avec réelle richesse.

Puis aussi les très beaux tableaux de la même galerie : un *Christ sur or*, et un *Ecce Homo*.

Enfin aux Uffizi, une *sortie du tombeau* dont la couleur semble inspirée de celle de T. Bouts, nous paraît devoir être reportée à cette époque postérieure à 1460, alors que le maître louvaniste attirait assez l'attention déjà pour motiver en 1468 la commande de la *Légende d'Othon*, quoique très personnel, Roger devait être préoccupé de semblables rivaux. D'après l'*Anonimo*, Van der Weyden peignit son propre portrait en 1462, au miroir, et un portrait de la National Gallery, fait au même temps, passe pour représenter son fils. On lui attribue encore l'effigie de Charles-le-Téméraire; d'ailleurs notre intention n'est pas de dresser une liste complète de ses ouvrages ni des nombreuses répétitions qui en existent. Mais quand on songe à cette quantité d'œuvres perdues ou sorties pour toujours de la Belgique, on se demande comment il n'est pas venu à l'esprit de nos contemporains de former un puissant groupement pour tâcher de reconstituer l'œuvre de Roger ou du moins ce qu'il en reste.

La légende d'Herkenbald si appréciée de Dürer et de Lampsonius pourrait revivre grâce aux tapisseries de Berne. Le polyptyque de
Beaune

Beaune est plus aisé encore à reproduire. Les œuvres des musées étrangers, bien copiées, ajouteraient à l'intérêt des nôtres.

En attendant une monographie picturale complète, ces reproductions des chefs-d'œuvre de Roger s'imposent, semble-t-il, à un titre plus sérieux encore que la copie du tableau de Van der Goes, de Florence, qui orne notre musée des Arts décoratifs.

La reconstitution de l'œuvre entier de Roger, commencée par des photographies (moyen insuffisant) devrait être poursuivie par nos Administrations de Musées, comme une nécessité historique pour l'art national, et les villes de Tournai, de Bruges, de Bruxelles et de Louvain qui toutes ont à s'enorgueillir du génie de ce maître, devraient aider à réaliser pareil projet.

Une action commune de ces pouvoirs, excitant l'émulation des sociétés d'art et d'amateurs dévoués, amènerait l'évocation grandiose de cet admirable artiste que l'on traite aujourd'hui avec une sorte de négligence, parceque le hasard des archives ne l'a pas favorisé, et que le sort s'est acharné sur la partie peut-être la plus caractéristique de ses productions.

EDGAR BAES.

LES TAPISSERIES CLASSIQUES A L'EXPOSITION DE L'ART ANCIEN BRUXELLOIS 1905



DEMANDONS-NOUS quel fut le profit d'une exhibition qui réunit grand nombre de beaux objets de même technique, de même époque de production, et de même centre d'ateliers d'art. Nous verrons que ce profit est double : c'est d'abord de rendre possible les rapprochements, et ainsi de mettre en évidence les classifications qui conviennent aux objets ; c'est ensuite de montrer clairement par une collection d'ensemble ce qu'il y a de classique et d'imitable dans l'œuvre du passé. — En s'inspirant de cette suggestive série, et de ces types choisis, on pourra comprendre et resaisir la tradition de jadis, la renouer au présent, et restaurer dans son esprit primitif le beau faire textile, l'historié décoratif et coloré qu'on a malheureusement cessé d'exercer dans nos provinces depuis plusieurs siècles.

Nous espérons montrer que ce double profit d'érudition et mécénat a été atteint dans une large mesure par la récente exposition de tapisseries, spécialement en ce qui concerne les pièces de l'âge d'or de l'industrie des tentures bruxelloises (fin du XV^e et début du XVI^e siècle).

I. — LA CLASSIFICATION.

La classification peut être faite à différents points de vue ; nous parlerons successivement de celles auxquelles on aboutit en adoptant exclusivement un seul de ces quatre points de vue : des bordures, des grandes divisions de la composition, des détails de composition, des procédés d'exécution. Puis nous rachèterons ce que cet exclusivisme à d'excessif en réunissant en une seule les quatre classifications analytiques.

a) Les bordures.

La classification la plus obvie est celle des bordures : la jeunesse, la maturité et la vieillesse de la période classique se caractérisent nettement par un système de motifs iconographiques aussi tenace et aussi universel que l'absolu des classifications peut le faire souhaiter. — La première période compte le quinzième siècle et se caractérise par l'absence

ment par l'absence de bordure ou par la bordure en fabriques d'architectures, colonnades ou pinacles.

Cette série compte les beaux rétables du XV^{me} siècle envoyés par les Gobelins, (d'après les cartons d'Hugo Van der Goes n° 1 et 2 du catalogue), et la tapisserie brugeoise du *Siège de Salins* datée de 1500 d'après le carton de Jean Sauvage, (n° 3 du catalogue).

La première période des bordures est assez ingrate pour la forme et pour la couleur: sauf les jaspes et les marbres dont on veine invariablement les tambours des colonnes, sauf les jaunes et bistres dont on dore les chapiteaux ou les entablements, la note dominante est terne et gris de pierre, ce qui ne permet à la bordure qu'un petit rôle dans la riche symphonie polychrome que nous doit la page textile.

Pour le dessin, la lourde masse de pierre, même ouvragée, crochetée de mille manières, reste un cadre lourd, et surtout un cadre malencontreux, parceque les lignes obliques inévitablement comprises dans les arcs boutants, font des convergences et des perspectives fuyantes qui nuisent à la mise en plan du tableau lui-même. Mais, lorsque ces bordures architecturales auront fait place aux bordures de la seconde époque, et auront disparu à la périphérie, elles seront conservées encore dans les subdivisions des scènes: c'est ce qu'on peut observer dans la tapisserie de *l'Enfant prodigue*, (n° 8 du catalogue) qui forme une transition entre les deux époques (premières années du seizième siècle): la bordure y appartient à la seconde époque, tandis que les architectures subdivisent les scènes de la parabole.

Seconde
période des
bordures (de
1500 à 1515.)

Cette seconde période est l'apogée de l'art des tapisseries. C'est l'apogée des bordures en ce sens que c'est l'époque où les bordures répondent le mieux à leur but pittoresque et linéaire. Au point de vue pittoresque, l'effet est franc parcequ'on choisit les laines les plus classiques de la gamme des teinturiers de l'époque: sur notre demande, un peintre exercé Monsieur de Ligne-Verlat de Bruxelles relève les tons des tapisseries; nous comptons cent vingts laines: chaque tapisserie ne compte qu'une trentaine de tons; et les tons empruntés aux différentes tapisseries ne sont guère différents que par un hasard de teinture, ou une prise inégale de la teinte sur la laine insuffisamment dégraissée.

En somme, on ne trouve guère que trois valeurs de chaque couleur: par exemple un bleu clair, un bleu foncé, un bleu moyen.

Au point de vue de l'harmonie, les fleurs et fruits sont assujettis à une alternance fondamentale du rouge et du bleu: ce sont presque invariablement des raisins bleutés de Frankenthal, alternant avec des roses rouges; on reconnaît l'alternance constante bleu et rouge en usage dans la technique du vitrail, et dans les draperies des vêtements des personnages de tapisseries.

Parfois, une circonstance propre à la tapisserie vient modifier la tonalité: dans la tapisserie de la *Descente de croix*(¹) un fond rouge assez malheureux a rendu impossible l'emploi des roses rouges, cela amène un moindre pittoresque, et rend assez blafard le blanc des marguerites.

Le fond rouge est une rareté à cette époque; on ne voit que les fonds d'une belle totalité vert olive; ce ton est à souhait pour le
repos

(1) Tapisserie appartenant à M. Schültz, n° 16 du catalogue.

repos des yeux, et la mise en valeur des modèles accentués des feuilles ; celles-ci s'enlèvent vigoureusement, bien fouillées, comme on sculptait à forts reliefs dans la pierre blanche à cette époque les parties des feuilles de choux fleuris chers aux édifices flamboyants.

Les saillies sont vigoureusement rendues par un jaune de gaude d'emploi constant en tapisserie pour rendre la lumière. Le modèle allant d'un sombre indigo à des taches ensoleillées d'un jaune radieux, réalise en bonnes couleurs, les puissantes oppositions de clair et d'obscur qui sont le triomphe et le privilège de la tapisserie. Ce qui marque l'apogée du pittoresque de la bordure à cette période, c'est précisément qu'elle a présenté les mêmes oppositions et les mêmes harmonies, les mêmes alternances et les mêmes gammes que les scènes centrales de la tapisserie. Aussi les plus belles bordures de tapisseries ont-elles une tendance marquée à concourir à la composition de l'ensemble. Dans la tapisserie n° 11 du catalogue, (*la Présentation* appartenant à M. Martin Leroy) le bas de la composition, double la bordure proprement dite d'une seconde bordure également de fond vert olive ; celle-ci, peu à peu vers le lointain, s'adoucit par des verts éclaircis, jusqu'à atteindre l'horizon par une tonalité uniforme de vert jaunâtre étincelant de clarté.

Même dans ce cas de raffinements assez rares, le cadre reste toujours purement et simplement ce qu'il doit être, c'est-à-dire une marge continue sans vides et sans second plan ; il en est encore ainsi quand les roses et les fruits remplissent une suite de caissons alternativement carrés et rectangulaires comme dans la tapisserie d'Aix (1511) (n° 56 du supplément du catalogue), et dans la tapisserie de la *Communion d'Herkenbald* (1513) du Musée du Cinquantenaire à Bruxelles.

Troisième
période à par-
tir de 1518

La décadence des bordures est due uniquement à la recherche et la préciosité ; on s'évertua à produire des bordures de formes plus complexes et de coloris plus distingué, en des tissus plus précieux. De sorte que si dans cette troisième période s'atteste une décadence, c'est parce que la bordure cesse d'être comprise comme une partie subordonnée, de dessin sobre, et de motifs secondaires : de subalterne elle devient motif propre et de visée ambitieuse. Ainsi envisagée comme décadente, cette troisième période est au contraire à l'apogée si on à égard à la perfection intrinsèque de la bordure.

Notre-Dame du Sablon n° 18 du catalogue (1518) montre des motifs déjà renaissants sur fond couleur lie de vin : des écus, des grotesques, des fabriques, des faveurs. Ces motifs se retrouvent en mêmes teintes encore en 1557, dans la tapisserie le *Crucifiement* (1). Le *Triomphe de David*, n° 20 du catalogue, (vers 1540) appartenant à M. Ffoulke, montre avec une stylisation renaissante une profusion incomparable de gerbes, de fleurs, de fruits variés, savoureux et raffinés.

Si dans cette tapisserie de la renaissance la bordure a le tort d'être indépendante de la scène principale, néanmoins les parties de bordures faites de fruits et de fleurs, ont gardé davantage la tradition gothique, et en ont conservé l'ordre géométrique ; cet ordre est dissimulé, et on est longtemps à en découvrir la disposition cachée ;

il y

(1) N° 26 du catalogue, à M. Hamburger.

il y règne une sorte de désordre et de profusion qui semblent voulus. A première vue, ce sont pêle-mêle des jonchées de formes et de couleurs; mais, un examen plus attentif fait reconnaître une survivance des ordonnances de la belle époque. Sans limiter les caissons alternativement carrés et rectangulaires, la bordure du bas néanmoins présente régulièrement un végétal que l'on pourrait inscrire dans un carré, puis un autre végétal inscriptible dans un rectangle; dans le haut, même alternance de rectangles et de carrés; de plus, dans le haut, la bordure pour s'harmoniser au clair de l'horizon, s'éclaircit par alternance d'un reflet lumineux de jaune. Par contre, les bordures des montants présentent une bordure peu raisonnée, fréquente à la Renaissance: une tige de palmier est décorée par intervalles de faveurs et de bouquets assez malheureusement espacés. Dans toute cette période, la finesse du détaillement des tons de la bordure est telle que la scène principale en est concurrencée et appauvrie par contraste plutôt que rehaussée et soutenue.

Nous distinguerons trois périodes: une période d'essai caractérisée par des dispositifs imparfaits; une période de maturité de dispositifs parfaits, une période de décadence.

L'iconographie du XV^e siècle dans nos contrées nous montre bien conservée l'habitude gothique de tout ordonnancer selon les constructions simples (triangulations, polygones réguliers de peu de côtés, travées égales, et les seules courbes circulaires et elliptiques, — l'ellipse étant prise comme la représentation perspective du cercle). Ce sont ces dispositifs qui font les frais de compositions des plus anciennes tapisseries exposées.

Une tapisserie pastorale (n° 4 du catalogue) du quinzième siècle montre des pasteurs encadrés en une palissade circulaire vue de face et de haut; cette palissade ronde ainsi représentée par une ellipse, a subi la déformation qu'en terme de métier on nomme perspective cavalière.

La mise en page elliptique est en usage dans nos contrées dès le début du XV^e siècle, et se retrouve dans nos plus vieilles xylographies (1418). Cette composition n'est qu'imparfaitement géométrique parce que l'enclos ne forme qu'une sorte de marge, et que les figures y sont disposées sans loi. Mais, ce qui donne à cette ordonnance sa valeur décorative c'est que les groupes de personnages sont répartis de façon de ne laisser aucun vide.

La tapisserie du *Siège de Salins* exécutée en 1500 à Bruges, (n° 3 du catalogue), est à ce point de vue un chef-d'œuvre d'audace heureuse: il n'est pas d'invraisemblances d'anatomie, de mise en page, de grandeur, et de raccourcis auxquelles le dessinateur ne se hasarde pour arriver à ne laisser aucun champ libre, et à occuper entièrement de personnes, d'arbres et de bâtis la superficie entière.

La seule critique à apporter c'est la confusion qui résulte de ce remplissage: l'histoire n'est plus lisible. La répartition lisible sera la loi simple, le progrès à réaliser par l'époque d'apogée.

La tapisserie de *l'Enfant prodigue* (1) marque les débuts de la seconde.

(1) N° 8 du catalogue à M. Nardus.

seconde période. Une diagonale depuis le coin gauche en bas jusqu'au coin droit en haut, renferme, en quatre gradins, quatre scènes principales; les deux écoinçons restants sont occupés par deux groupes de trois gradins de scènes secondaires: dans les scènes secondaires les trois épisodes ont des dimensions de personnages de plus en plus petites; ce qui ne laisse pas que de garder un peu de l'effet trop archaïque et trop audacieux de la tapisserie de Salins (n° 3 du catalogue).

La même chose s'observe à un moindre degré dans une tapisserie un peu postérieure, la tapisserie du *Combat des vices et des vertus*: le crucifié rédempteur et les personnages qui entourent la croix dont on célèbre la glorification, ont une dimension réduite de façon à constituer une sorte de second plan en perspective; tous les personnages du haut ayant une dimension moindre. Mais, à part cette trop minime importance donnée au sujet glorifié, l'ordonnance du *Combat des vices et des vertus* a un mérite d'unité et de grâce bien supérieur à l'ordonnance de l'*Enfant prodigue*; au lieu de gradins rectangulaires et de composition par fragments juxtaposés en damier, ici une seule courbe permet de synthétiser toutes les personnes. Dans l'angle inférieur de droite et dans l'angle inférieur de gauche on voit naître la courbe par une grande figure de prophète formant exactement écoinçon; cette courbe se continue en ellipse le long des montants de la bordure et gagne ainsi les petits personnages du haut, de façon à former une seule grande ellipse très gracieuse qui rappelle les ellipses marginales de la première période.

La composition centrale *des vices et des vertus* est uniquement une ellipse circonscrite par la première ellipse.

La composition de la *Présentation* appartenant à M. Martin Leroy reproduit exactement la même ordonnance; sauf que des fenestragés ou colonnades ont divisé les scènes en trois caissons rectangulaires ou bandes verticales. Mais, remarquons que cette division rectangulaire n'a lieu qu'au point de vue du sens des scènes; au point de vue décoratif qui nous occupe surtout, les deux ellipses concentriques forment à elles seules, toute la tapisserie. Le procédé des ellipses concentriques n'a plus qu'une seule modification à attendre, c'est celle qui consiste à donner à tous les personnages du haut et du bas de la scène une grandeur égale; cette façon de faire plus récente se présente dans la tapisserie de *Bethsabée à la fontaine*. On la retrouve invariablement dans les productions de maître Philippe. Si ce maître diminue le second plan, c'est dans une mesure minime de façon à ne pas enfreindre cette exigence de naturisme qui envahissait l'époque renaissante, et allait faire dédaigner les belles licences et naïvetés de proportion des décorateurs de la belle époque décorative.

La tapisserie *Notre Dame du Sablon* (n° 18 du catalogue) a deux bandes horizontales subdivisées chacune en trois par deux colonnes. La *Descente de croix* (n° 12 du catalogue), a encore l'ordonnance géométrique des deux bandes horizontales de personnages subdivisées chacune selon le sens des scènes en trois caissons. Ces séparations ne sont plus marquées par des objets mais seulement par des vides ou démarcation en lignes idéales.

Dans

Dans la tapisserie de l'archange enchaînant le démon de Sara, épisode de l'histoire de Tobie, carton de Van Orley (?), n° 21 du catalogue, à la marquise d'Arconati) la subdivision par traits verticaux n'est plus ni tripartite ni régulière, et des trous se créent dans la composition. Cette ordonnance moins régulière, et qui multiplie les vides, est tout à fait conforme aux désirs naturalistes de l'époque. On prélude ainsi à l'avènement des tapisseries, genre tableaux, innovées par la dernière manière de Van Orley (1525-1542) : c'est, en tapisserie, l'avènement des compositions propres à la grande peinture. Dans la *Chasse de Maximilien* (n° 19 du catalogue), la majorité de la composition est vide de personnages, et aucun ordre géométrique simple n'est plus de mise ; le lissier doit rendre dans cette tapisserie des lointains infinis, des effets d'immensité de ville à l'horizon, et de grandioses forêts, — effets que jamais la tapisserie plus classique n'avait ambitionnés.

Le tableau textile voué aux couleurs bien cernées, et aux tons plats et puissants de la laine, ne pourra jamais rendre les délicatesses et les fondus de dessin des lointains et des perspectives aériennes. La tapisserie doit se résigner à dessiner par un galbe fort et un modelé très sommaire les têtes, les mains, et les nus ; elle ne peut modeler complètement et colorer vigoureusement que les draperies, les fabriques et les feuillées de premier plan. Le lissier qui tente de rendre en détaillé au naturel les chairs, témoigne une complète inintelligence des ressources propres à la tapisserie. La sagesse du tapissier c'est cette juxtaposition serrée de grandes draperies dont le fuseau peut détailler en hachures, les somptueux ombrés et les plissés bien étoffés.

C'est seulement à rendre les tissus que le tapissier excelle : il a tort chaque fois qu'il accepte des compositions autres que des groupes complets et serrés de personnages bien ordonnés et bien vêtus.

Au point de vue de l'art décoratif, la *Descente de croix* (n° 12 du catalogue) nous donne une leçon. Reproduisant la composition du Pérugin, le cartonnier maître Philippe est avisé parce qu'il complète par un contingent de personnages bien vêtus une composition bonne pour la toile peinte, mais trop peu fournie pour la tapisserie (1).

Dans la *Bethsabée à la fontaine* (n° 14 du catalogue), pour les besoins de l'art de tapisser, non seulement on a forcé le nombre de personnages bien vêtus, mais même, Maître Philippe a remplacé pour la facilité du lainier la nudité de Bethsabée par une belle robe montante chamarrée à souhait. La *Descente de croix* a sacrifié au goût de décadence : elle accepte la tâche ingrate de rendre en laine le nu du Christ, et les nus des ressuscités ; le *Baptême du Christ* (au musée du Cinquantenaire n° 55 du catalogue) accepte aussi le décevant problème de rendre en laines la nudité du Christ ; toute l'admirable virtuosité des exécutants ne peut pallier cette funeste déviation qui fait abandonner la prédominance de la laine du drapé et le serré de la composition.

(A suivre.)

E. THIÉRY.

(1) Nous renvoyons le lecteur aux excellents ouvrages de M. Joseph Destrée, conservateur du musée du Cinquantenaire. C'est à lui que l'on doit l'analyse de ces appropriations. — Voyez notamment son « *Maître Philippe* », son ouvrage en préparation : « *Les Tapisseries de l'Exposition de 1905* », et son « *Catalogue de l'art ancien bruxellois de 1905* ». Nous avons mis à profit ces ouvrages pour tout notre article.

AUX ABONNÉS.

Quand, quelques mois écoulés, notre Association publia son programme, nous n'osions espérer recueillir de si précieuses adhésions, de si chaleureux concours. Des hommes, aux cœurs généreux, à l'âme haute, à l'intelligence prête à seconder toutes les nobles causes, ont appuyé notre initiative, et notre œuvre est devenue le lien qui unit le plus intimement les nations à notre génie.

Depuis, soucieux de donner à notre organisme toute l'ampleur désirable, nous avons créé un fonds spécial affecté à publier des études et des reproductions supplémentaires. Le 1^{er} fascicule frayait la voie; le présent, inaugure la série par l'édition d'une œuvre capitale de Metsys, publiée grâce au don royal de S. A. S. M^{te} LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN, qui daignera agréer le public hommage de notre admiration pour le noble souci qu'il témoigne pour la gloire de l'art flamand. L'acte de haute munificence dont il vient d'honorer notre œuvre, lui assurera la profonde gratitude de tous.

Nous faisons des vœux ardents pour que son noble exemple soit imité et vienne nous procurer, fréquemment, l'occasion d'enrichir le trésor d'œuvres flamandes et d'inscrire, en caractères d'or au frontispice de la publication, les noms de généreux MEMBRES D'HONNEUR.

Notre Association a d'ailleurs largement tenu ses promesses et son activité ne s'est point lassée.

Sous son patronage paraît, conformément au programme qu'elle s'est tracée, un ouvrage important : LA PEINTURE DÉCORATIVE RELIGIEUSE ET CIVILE EN BELGIQUE AUX SIÈCLES PASSÉS, dont le Mémoire fut couronné par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Nous avons pensé qu'aucun travail ne méritait davantage notre appui et notre concours.

Œuvre de longue haleine, faisant connaître, sauvant de l'oubli ces spécimens d'un art portant le cachet de notre race, elle révélera une branche méconnue du génie de nos ancêtres.

L'année commémorative de l'Indépendance Belge a provoqué, dans notre pays, un renouveau d'enthousiasme national; l'art a eu sa part de glorification. Les Expositions d'art ancien de Liège, de Bruxelles, d'Anvers, sont venues évoquer le passé, et, émerveiller les admirateurs de l'art flamand.

L'Association, heureuse de coopérer à la grande œuvre, publiera des études spéciales sur les diverses créations d'art. Elle sera la seule publication qui gardera, pour le souvenir de tous, un ensemble de travaux se rapportant à toutes les Expositions et s'étendant aux multiples manifestations artistiques.

Nous ne désirons terminer sans exprimer le légitime espoir de voir aboutir les négociations en cours, en vue de l'organisation d'une Exposition des œuvres des Van Eyck, que notre savant ami et collaborateur M. E. Durand-Gréville préconisait, au mois de Mars, dans le 1^{er} fascicule de notre publication.

L'Association n'a cessé depuis de travailler à la réalisation de ce projet.

Au moment où s'achève ce fascicule, un deuil cruel frappe la Nation Belge.

S. A. R. MONSEIGNEUR LE COMTE DE FLANDRE est décédé à Bruxelles le 17 Novembre.

L'Association, qui a le précieux honneur de jouir du HAUT PROTECTORAT de la FAMILLE ROYALE DE FLANDRE, s'incline avec respect devant la dépouille de l'érudit bibliophile, du Prince ami des arts et des sciences. Elle s'associe profondément à la douleur de la MAISON ROYALE de BELGIQUE.

Le Président,
CAMILLE TULPINCK.

L'ART FLAMAND A LA COLLECTION DUTUIT



U mois de Décembre 1902, au moment de l'inauguration du Palais des Beaux-Arts et de la Collection Dutuit, alors que Paris, prévenu depuis trois mois par les articles d'une presse louangeuse avant l'heure, prenait possession de son nouveau Musée et exprimait sans réserves son admiration pour le don magnifique qui venait de lui être fait. M^r Arsène Alexandre, écrivain d'art érudit et avisé, craignant les déceptions qui résultent souvent des éloges anticipés, s'efforçait de mettre le public en garde contre toute opinion préconçue et disait dans une intéressante étude sur les tableaux de la Collection Dutuit: "Ceux qui arriveraient au Petit-Palais dans l'idée qu'ils vont voir des salles pouvant lutter avec les plus orgueilleux musées se prépareraient mal à la nature du plaisir qui les attend. Si, au contraire, ils veulent jouir discrètement, aimablement, de quelques grâces auxquelles le silence et le mystère d'un vieil hôtel de province étaient un cadre plus adéquat que les hautes galeries du Palais des Beaux-Arts, alors, ils auront de vrais agréments."

C'était parler d'or et résumer en peu de lignes tous les jugements favorables ou critiques que l'on pouvait porter dans l'avenir sur les diverses catégories d'œuvres d'art qui composent la Collection Dutuit.

Dans cet ensemble, en effet, dont l'éclectisme étonne et déconcerte parfois, où les antiquités de la vieille Egypte, de la Grèce, de la Rome républicaine et de la Rome impériale, voisinent avec le modernisme français du XVIII^{ème} siècle, où sont représentées par d'excellents spécimens de leur art Venise et l'Italie des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, la Flandre de Memling et celle de Teniers, la Hollande de Rembrandt, la France de Henri II et la France de Louis XIV, il n'est pas une seule de ces pièces foudroyantes qui s'imposent ça et là dans nos musées par leur importance ou leur éclat. L'harmonie générale est grave, sourde et riche. Les chefs-d'œuvre qui s'y rencontrent — et il y en a beaucoup, — sont de ceux que les connaisseurs découvrent, pour ainsi dire, parmi d'autres œuvres de qualité peu inférieure et ne sollicitent pas les suffrages du vulgaire. Telles sont les eaux-fortes de Rembrandt, série presque sans rivale avec un premier état de la pièce « aux cent florins, » un livre d'heures, orné de miniatures par un enlumineur de l'école de Memling, un paysage de Hobbema, digne de figurer à côté de l'"Allée de Peupliers" de la National Gallery à Londres

Londres, un tableau de genre de Gonzalès Coques, tels sont enfin ce chandelier et ces deux aiguières en faïence de Saint-Porchaire, produits d'un atelier de céramique particulièrement réputé au XVI^{ème} siècle et qui, de nos jours, ont atteint des prix fabuleux.

Ces marques d'un goût sûr et discret en disent long sur la mentalité et le discernement artistique de MM. Eugène et Auguste Dutuit. Elles nous sont autant d'indices d'un esprit de suite rarement démenti par les faits, guidé par une circonspection légèrement timorée, mais généralement bien inspirée.

Plus proches parents du Cousin Pons, l'immortel héros de Balzac, que de ces amateurs fougueux, chercheurs infatigables, que l'on voit au premier rang, dans les ventes sensationnelles, disputer à coups d'enchères retentissantes l'objet de leur convoitise, les frères Dutuit vivaient tranquillement dans leur hôtel du quai du Havre, à Rouen, dans leurs deux châteaux de la Seine-Inférieure, dans la petite maison de la Via del Babuino à Rome; ils jouissaient dans un calme, dans une solitude qui ressemblait à de la retraite, des trésors lentement amassés par eux depuis leur jeunesse, et ils en jouissaient sans ostentation, sans vain souci d'amour-propre, jalousement, j'oserais dire égoïstement si je pouvais retirer à ce mot ce qu'il comporte communément d'absolu et de rigoureux, les étudiant sans cesse et les cataloguant avec l'application studieuse et la patience d'un bénédictin. Ils avaient leurs représentants sur le marché, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, en Allemagne, en Italie, à Paris même, et quand leur dévolu tombait sur un objet à leur convenance, il fallait qu'ils l'obtinsent coûte que coûte. Ils dédaignaient les combinaisons et les manœuvres qui déterminent la hausse ou la baisse, les circonventions habiles et les roueries coutumières à la plupart des amateurs; par une singulière contradiction avec leur caractère timide et craintif, une fois résolus à la conclusion d'une affaire, ils argumentaient à l'américaine par l'entremise de leurs commis et leur enchère avait au moins autant de logique que de décision et d'autorité.

Jusqu'à quel point connurent-ils la fièvre de l'attente, l'impatience de posséder la chose désirée, la joie de l'obtenir, le dépit de la voir échapper et tomber entre les mains d'un autre? Il serait malaisé de le dire. A coup sûr, ces collectionneurs passionnés que furent autrefois les Alexandre Lenoir, les du Sommerard, les Lacaze et que sont aujourd'hui les Groult, les Doucet, les Beurdeley, les Rothschild, acquéreurs d'œuvres d'art en même temps qu'adroits metteurs en scène et reconstituteurs en de fastueuses demeures, grâce aux éléments retrouvés, de tout un passé dispersé au hasard, n'ont que de lointaines similitudes avec les Dutuit. Car, chez ces derniers, le souci du luxe fut à peu près nul. Fils d'armateurs, vingt fois millionnaires, ils eussent pu, dans leur province, se donner des airs de nabab, jouer au Mécène, transformer leurs maisons de ville et de campagne en somptueux logis. Ils se contentèrent d'une existence de bourgeois aisé, réduisant leurs besoins au nécessaire, dédaignant le superflu et réservant pour un emploi désintéressé de toute préoccupation d'ordre matériel leurs dépenses et parfois leurs prodigalités. Des placards profonds

et sombres, des armoires fermant bien, une ou deux vitrines leur suffirent pour leurs bibelots; des meubles commodes, des cartons pour leurs dessins et leurs estampes, et, pour leurs tableaux, les murs de leur chambre et la lumière entrant à son gré par les fenêtres sans rideaux ni stores. Aucun arrangement, aucun soin de présentation, et de mise en valeur, l'unique satisfaction, la seule joie de posséder chez soi, pour soi de très belles choses. Sorte de cumul pour l'avenir, en vue du projet d'outretombe réalisé aujourd'hui. Ce rôle de pourvoyeur à l'instruction, à l'éducation artistique des temps futurs, ce mobile philanthropique qui fut le principe directeur des actes de leur vie, les Dutuit l'ont laissé deviner discrètement à plusieurs reprises dans leurs écrits, dans les lettres qu'ils se sont adressées l'un à l'autre. En 1869, ils faisaient au Palais de l'Industrie une exposition de leur collection réduite à ses principaux morceaux. En tête du livre qui a consacré le souvenir de cette manifestation, ils prenaient la peine, en un court avant-propos, d'éclairer le public sur les intentions qui les déterminaient à une exhibition qui n'était pas beaucoup dans les habitudes de l'époque. Ils disaient en terminant : "La seule satisfaction que nous demandons à notre Exposition, c'est qu'elle ait pu rendre quelques services aux amateurs et aux artistes." A la première page du catalogue des livres, édité en 1899, M^r Edouard Rahir exprime le même désir de la part des auteurs. "Le collectionneur n'a pas seulement pour mission de sauver de la destruction et de l'oubli les chefs-d'œuvre du passé, il doit aussi devenir le collaborateur de l'artiste et de l'écrivain par la communication des objets qu'il a rassemblés".

Combien sont loin de la vérité ceux qui ont voulu voir de l'originalité, de la bizarrerie et jusqu'à une sorte de manie sénile dans l'état de deux âmes simples qui par une touchante et constante union n'en firent qu'une, et dont la collection d'œuvres d'art conservée au Palais des Beaux-Arts traduit cependant clairement les réelles qualités! Ames éprises de la beauté sous les formes graves, un peu sévères, parfois familières, âmes candides et comme effrayées de tout ce qui brille et de tout ce qui bruit; d'un autre âge, d'une autre époque que la nôtre, où paraître est synonyme d'être, où l'intérêt personnel domine les raisons du cœur, où les questions de vanité et d'amour-propre priment les sentiments du devoir et de l'honneur.

Certes, les Dutuit eussent mérité de vivre en ce temps qu'on appelle à tort ou à raison "le bon temps jadis", en un de ces États prospères et paisibles dont l'histoire, au cours tumultueux des siècles, nous offre ça et là le consolant tableau et qui tirèrent toute leur gloire de leurs arts, de leur industrie, de leur commerce, de leurs vertus domestiques et patriarcales. Leur caractère et leurs goûts le prouvent.

En peinture, en sculpture, en littérature, ils ont aimé principalement ce qui raconte les usages des peuples, leurs coutumes, leurs mœurs, leurs croyances. Ils ont préféré aux allégories triomphales de Véronèse, aux compositions héroïques de Lebrun, aux déifications emphatiques de Rubens, le réalisme plus humain de Rembrandt, la philosophie de Dürer, la gaieté plébéienne de Teniers, la sentimentalité de Steen,

Steen, et la grâce aimable de Terburg; les horizons argentés, les ciels grisonnants, les forêts silencieuses, les étangs endormis de Hobbema, de Ruysdaël, de Van der Neer les ont émus davantage et ont séduit leurs yeux et leur cœur moins épris des chaudes vallées, des bleus sommets, des ciels immaculés qui resplendissent dans les tableaux des maîtres italiens.

Et lorsque, remontant au delà de ce XVI^{ème} et de ce XVII^{ème} siècle, qu'ils ont choisi comme champ préféré de leurs investigations et de leurs recherches, les Dutuit ont été demandés au moyen-âge de quoi compléter leurs collections, c'est encore à l'art septentrional qu'ils se sont adressés, à cet art issu de la palette de Van Eyck et de celle de Memling et qui s'épanouit avec sérénité au sein de Bruges prospère, dans le silence mystérieux des monastères de Flandre, sous l'égide dorée des ducs de Bourgogne.



Il ne serait peut-être pas nécessaire d'approfondir beaucoup l'étude des différentes espèces d'œuvres d'art dont est formée la collection Dutuit pour arriver à démontrer aisément les tendances, les préférences qui guidèrent le goût des deux amateurs rouennais, et résoudre d'une manière tout expérimentale le problème psychologique indiqué plus haut.

La Bibliothèque présente une particularité typique et curieuse : dans son ensemble, elle s'impose surtout par la valeur des reliures, la supériorité du contenant sur le contenu, de l'œuvre décorative, sur l'œuvre intellectuelle. Parmi ces reliures, il en est aux armes des rois de France, Louis XII, François I, Henri II, Louis XIV, Louis-Philippe, aux armes des plus grands seigneurs soit que les livres qu'elles recouvrent leur aient été dédiés comme le "Poème d'Adonis" offert par La Fontaine au surintendant Fouquet, soit qu'ayant été acquis par eux, ces livres, aient été revêtus par leurs soins de couvertures spéciales. Ces volumes ont tous fait partie de bibliothèques célèbres qui ont immortalisé jadis les noms des Grolier, des de Thou, des d'Hoyrn, des La Vallière, des Becford. Ils ont été recueillis depuis 1840, aux ventes de Soleine, Ch. Nodier, du marquis de Coislin, de Solar, du prince Radziwill, de Yéménitz, d'Amb. Firmin-Didot, du comte de Béhague et du marquis de Ganay. Ils se composent d'une douzaine de manuscrits, de nombreux auteurs grecs, latins, français, d'ouvrages de théologie, de droit, de jurisprudence etc... Si on les ouvre, on s'aperçoit que la plupart d'entre-eux ne méritent pas de mention bien spéciale au point de vue littéraire; en tous cas, rien, dans leur classement ne marque d'inclination définie pour un ordre quelconque en littérature, roman, théâtre, beaux-arts, religion, philosophie ou autre. Quand, par hasard, le collectionneur d'estampes se révèle chez le bibliophile, c'est en raison de quelques ouvrages xylographiques; mais ces derniers sont rares et la majorité des imprimés est même dépourvue de ces gravures qui en font ou en augmentent si souvent le prix.

Il appert de ces observations la volonté manifeste chez les Dutuit de consacrer par leurs recherches et l'application constante qu'ils ont mise à en grouper de magnifiques éléments, un art secondaire, fécond en réelles beautés, mais peu connu du vulgaire et fait pour plaire à des curieux comme eux, d'un tempérament réfléchi et paisible. L'art de l'écrivain excepté, celui du graveur réservé pour une autre catégorie de leur collection, restait l'art de l'enlumineur qui tient à la fois de celui du peintre et de celui du graveur.

Les Dutuit ont donné au travail du miniaturiste une large place dans leur bibliothèque; quelques mots une fois dits sur une édition des pièces de Racine, illustrée de dessins, à la sépia, originaux de Gravelot, et sur un « Labyrinthe de Versailles » dont les planches sont aquarellées par Jacques Bailly, une longue étude pouvait être fructueusement faite des manuscrits à l'acquisition desquels ils n'ont pas hésité à employer de fortes sommes.

Pour ceux-là du moins, il semble que la question de reliure, ramenée à son véritable plan, ait été regardée comme secondaire. De nouveaux goûts, des préférences, des adoptions se manifestent et s'accusent nettement dans le discernement des deux bibliophiles devenus soudain amateurs très raffinés en dessin et en peinture. Rien que par le choix de leurs manuscrits on pourrait presque augurer de leur galerie de tableaux. Et ce choix ne tergiverse pas : il va droit à l'art flamand du XV^{ème} siècle; il lui donne avantage et prédominance sur l'art français de la même époque auquel il s'adresse d'ailleurs immédiatement après.

La perle de la bibliothèque de la collection Dutuit est un livre d'Heures datant du milieu du XV^{ème} siècle, orné de miniatures dont quelques unes, les plus parfaites, ont été exécutées par un maître enlumineur, sans aucun doute élève de Memling.

Les *Hore beate Virginis Marie* débutent par un calendrier en treize feuillets où sont inscrits plusieurs noms de fêtes et de Saints. Les divers offices de la Vierge, du Saint-Esprit, des Morts, etc... qui viennent ensuite y sont suivis de l'office particulier de Saint-Jean-Baptiste, du Psautier de Saint Jérôme et d'une oraison en l'honneur de Saint-Augustin.

L'ouvrage est de petite taille (les reproductions qui en sont données ici le représentent à peu près dans ses proportions naturelles). Sa couverture en velours rouge, avec angles et fermoir en bronze doré, lui est postérieure et remonte seulement au XVII^{ème} siècle.

Les peintures qu'il renferme sont d'abord celles qui entourent les pages du calendrier; puis, douze miniatures de la grandeur d'un feuillet, comprises chacune dans une bordure en camaïeu formée le plus souvent de motifs empruntés à l'architecture; dix neuf bordures autour des feuillets en regard des miniatures et enfin une quantité de petits sujets, fleurs, fruits, animaux, grotesques, répandus à profusion autour du texte et à toutes les pages. Ces peintures sont d'une exécution charmante, d'un fini précieux et d'un brillant coloris.

Le calendrier comprend vingt-quatre bordures dans lesquelles sont figurées les diverses occupations des mois. On y trouve des documents

documents curieux sur la vie privée des bourgeois et la vie champêtre des paysans flamands de l'époque.

En Janvier, au milieu d'une salle tendue de tapisseries et au fond de laquelle l'on aperçoit, sur la gauche, un lit aux courtines pourpres, devant un feu qui flambe dans une haute cheminée, deux personnages sont assis auprès d'une table chargée de mets : l'un se chauffe, l'autre mange et porte à la bouche une fourchette qui, étant donnée la forme rudimentaire des ustensiles du temps, pourrait bien n'être qu'une lame de bois effilée. A côté d'eux, une servante s'occupe des soins du service. Un paysage complète la planche dans sa partie supérieure ; au milieu du ciel est représenté le signe du zodiaque correspondant au mois : ce mode de composition sera le même pour tous les feuillets du calendrier. Sur la page vis-à-vis de celle qui vient d'être décrite, on voit une rivière gelée qui traverse une petite ville couverte de neige. En premier plan un homme patine ; plus loin un autre, assis dans un traîneau, sorte de fauteuil muni de longs patins, glisse sur la glace en s'aidant de deux bâtons : en second plan, un enfant joue à la toupie ; c'est le jeu du « sabot » qui se pratique encore de nos jours. Un quatrième personnage accoudé au parapet d'un petit pont, sur la gauche, regarde cette scène et, dans le fond du tableau, un meunier traverse une rue en portant sur le dos un sac de farine.

Concernant le mois de Février, une amusante image nous renseigne sur la manière de tailler les arbres et de sarcler la terre.

En Mars, on fume le sol et on sème le grain.

En Avril les feuilles renaissent aux arbres. La vie reprend son cours dans les champs et dans les étables. Les troupeaux s'en vont au pré ; on tond les brebis et, dans l'herbe nouvelle, bergers et bergères dansent au son de la cornemuse. Le cornemuseur : bossu, grimaçant, dépenaillé, avec ses jambières retombantes et ses souliers éculés, est un modèle de Téniers, pris sur le vif cent cinquante ans avant lui.

En Mai, l'âme flamande s'ouvre à l'amour. La végétation est luxuriante. En premier plan, sur une petite rivière, bleue comme l'azur qu'elle réfléchit, dans une nacelle conduite par un batelier, un homme et une femme se tiennent enlacés. Un autre couple, vu de dos, cause tendrement sur un pont voisin. L'artiste qui a rendu cela y a mis toute la bonhomie d'une sincérité naïve et a cherché à exprimer en même temps la douceur aérienne du mois joli ; le ciel est limpide par endroits, traversé de nuages d'une blancheur rose à l'horizon ; en avant du tableau, un arbre étend ses branches comme un écran fleuri. Cette petite composition, où un peu de poésie se mêle au réalisme, impressionne à la façon d'un rondeau de Ronsard ou d'une ballade de Remy-Belleau. En pendant avec cette vision de bonheur paisible en un décor pastoral, on trouve une scène, d'un caractère spécial et qui est une anomalie étrange et d'ailleurs assez rare dans un livre de piété.

Dans un intérieur qui a l'air d'avoir été pris d'après nature en un lieu mal famé, trois personnages nus, un homme et deux femmes prennent un bain. L'homme est à demi plongé dans une cuve rem-

plie

plie d'eau ; les deux femmes sont à côté de lui ; le geste licencieux de l'une d'elles range cette miniature parmi les *obcena* que l'on est peu habitué de rencontrer parmi les manuscrits du genre de celui qui nous occupe. Un bouffon tenant une marotte, les observe en ricanant ; ce bouffon, comme le cornemuseur du feuillet consacré au mois d'Avril, est un vivant portrait d'un individu de l'époque ; son costume, sa physionomie, ses gestes rappellent ceux des fous de cour que les graveurs néerlandais ont placés quelquefois dans un coin de leurs tableaux. Un lit et une cabine en forme de guérite, une seconde cuve pleine d'eau complètent la composition.

Le mois de Juin nous ramène à la vie des champs. On fait les foins. Les faucheurs ont auprès d'eux un pot de grès. Une femme sortant d'une ferme voisine avec un panier sur la tête, leur apporte à boire et à manger. Puis on rassemble le foin en bottes. Le pot à bière est encore là et naturellement évoque les beuveries futures de Téniers.

En Juillet, c'est la moisson ; on rentre le blé ; les paysans, bras, col et jambes nus, avec leurs grands chapeaux de paille et leurs sayons rouges, bleus, verts, n'ont pas vieilli d'un jour ; qu'on aille dans les plaines de Belgique au moment de la canicule, on les y trouvera trait pour trait tels, que les a dessinés le consciencieux enlumineur. Même remarque pour le mois d'Août : on bat le blé au fléau, on passe le grain au taniis, on le moud, on le rentre dans les greniers.

En Septembre, tout le monde des fermes, auquel se joint le personnel domestique des châteaux, se répand dans les vignes pour la vendange. Le raisin cueilli, on le jette dans la cuve où descend le vigneron pour piler la grappe. Cette cuve est grande, en bois cerclé de fer. Elle est placée au milieu d'une salle où l'on aperçoit encore plusieurs tonneaux et dont les hautes voissures gothiques, les murs en pierre soigneusement taillée font penser à quelque chapelle abandonnée. Ce pressoir d'aussi riche apparence devait faire partie des dépendances d'un manoir où peut-être, à l'instar de beaucoup de ses semblables, le peintre de ces miniatures recevait l'hospitalité du seigneur.

Voici Octobre et son ciel brumeux ; les arbres se dépouillent de leurs feuilles jaunies ; on abat les glands dont se nourrissent les porcs ; des hommes armés de longues gaules s'en vont sous les chênaies.

Vienne Novembre et nous assistons à la vente des bestiaux ; les paysans échangent leur bétail contre les écus des marchands de la ville, richement vêtus de longues robes garnies de fourrure ; puis le boucher tue le bœuf et le dépèce.

En Décembre, l'hiver est revenu ; le sol à demi couvert de neige est raviné par les pluies ; les bois ont l'air mort ; dans les chaumières on s'approvisionne pour la saison rigoureuse : on tue les cochons et on fait le boudin. Un homme éventre la bête, tandis qu'une femme en reçoit le sang dans une sorte de poêle terminée par un manche creux par lequel coule et échappe le liquide rouge et fumant reçu dans les boyaux de l'animal préparés pour le recevoir. Enfin, la der-

nière image nous initie à la fabrication du pain, cuit au four, dans des paniers à cet usage.

Nous nous sommes un peu étendus sur la description de ces peintures qui donnent une réelle idée des mœurs et des coutumes campagnardes de la vieille Flandre. On s'en rend compte avec un étonnement qui n'est pas sans charme, à part quelques insignifiantes transformations dans le costume, ces usages n'ont guère changé.

Les grandes miniatures représentent le Christ, le Calvaire, la Pentecôte, la Vierge et l'Enfant Jésus, la Salutation Angélique, la Visitation, la Nativité, l'Annonciation aux Bergers, l'Adoration des Rois Mages, la Circoncision, le Massacre des Innocents, la Fuite en Egypte, la Trinité, David en prière, la Résurrection de Lazare, la Descente de Croix, S' Jean-Baptiste, S' Jérôme, le Christ avec les Instruments de la Passion.

Trois d'entre elles doivent être particulièrement distinguées.

Le « Christ Sauveur du monde », dont la tête radiée se détache sur un fond bleu avec une résonnance de coloris remarquable, est vêtu d'un manteau rouge attaché par une agrafe d'or. Il tient dans la main gauche un globe symbolique surmonté d'une croix d'or. L'expression de sa physionomie est énigmatique et troublante; la fixité du regard, la régularité des traits, qui n'a cependant rien d'académique, donnent au visage une expression étrange et vraiment surnaturelle: il y a là une belle synthèse de beauté mystique qui est certainement l'œuvre d'un maître peintre.

Le « S' Jean-Baptiste », vu jusqu'à mi-corps, dans une attitude méditative a d'incontestables ressemblances avec celui du « Mariage mystique de S^{re} Catherine », de Memling, avec un autre S' Jean faisant pendant à une Marie-Madeleine, au Musée du Louvre, et avec le pèlerin qui est placé debout à gauche de la Vierge, dans la « Vierge aux donateurs » du même Musée; ces deux derniers tableaux sont également de Memling.

Il est vêtu d'une robe brune et d'un manteau dont la nuance d'un rouge un peu étouffé se conjugue heureusement avec les verts assez aigres du paysage qui sert de fond au tableau. Il a le teint cuivré, le nez droit, la barbe légère, les regards abaissés et pensifs, l'air doux et triste, je ne sais quoi de grave et d'éprouvé dans la physionomie qui impressionne profondément et porte à la réflexion. Il caresse un agneau qui montre sa tête dans le bas et à droite de la composition. L'artiste qui a fait cette figure d'après un modèle pris sans doute parmi les gens de son entourage et parmi les plus simples, a su l'empreindre des signes du caractère évangélique le plus pur. Il est presque superflu de vanter les qualités d'exécution que l'on y relève de quelque façon qu'on l'examine. La conscience du dessin, sa probité anatomique, la souplesse de la ligne aussi bien dans le nu que dans les plis du vêtement, l'harmonie générale des couleurs ne sont inférieures en rien à l'élévation de sentiment qui s'en dégage et le tout atteint à une sorte de perfection. Derrière le Saint, se développe en plans nettement accusés un charmant paysage flamand transformé par l'imagination



MINIATURES D'UN LIVRE D'HEURES DU XV^e SIÈCLE

naïve de l'enlumineur en un site conventionnel d'aspect plus élyséen qu'oriental. Jean baptise le Christ dans les eaux d'un Jourdain limpide et bleu, serpentant en méandres parmi de grasses prairies, arrosant un bois dont les hautes futaies abritent sous leurs ombrages des animaux qui errent paisiblement à l'aventure. Plus loin, la rivière s'enfonce dans un défilé rocheux au bout duquel apparaît l'horizon, entrevu dans les vapeurs lointaines d'un ciel délicatement azuré, avec une petite ville blanche juchée sur une colline.

Le « Christ avec les Instruments de la Passion », le corps nu avec seulement un pagne à la ceinture, est assis sur un banc de pierre le long d'une colonne de marbre : il a les mains trouées, le flanc fendu, le front saignant, l'air pitoyable. Cette figure est avant tout une académie dessinée et peinte avec une conviction et un soin qui ne laissent rien à désirer. Le ton rosâtre des chairs, sa qualité pleine et profonde, la science et la beauté du dessin, la noblesse de l'attitude, la gravité naturelle du geste constituent un morceau d'une incontestable valeur et qui s'impose de lui-même sans le secours des repoussoirs et des ornements. Les Instruments de la Passion, la sainte lance, la pique avec l'éponge, les clous, les fouets aux lanières munies de pointes de fer, qui encadrent le Christ, sont traités avec un souci de vérité dans le détail qui frappe à l'égal des cheveux humides de sueur et collés aux tempes, des yeux injectés, du nez fin aux narines frémissantes et pincées, des lèvres pâles et minces, des mains veinées de bleu. Et, comme pour symboliser les vices, les passions abominables, les crimes, les forfaits, dont le Christ, victime auguste, s'est fait le volontaire Expiateur, le peintre a placé, dans les feuillages des rinceaux qui s'enroulent sur la bordure, des êtres de rêve monstrueux, aux formes squameuses, reptiliennes, visqueuses, d'une fantaisie bizarre et d'une inspiration qui trahit cette hallucination, cette hantise des châtiments infernaux, des sanctions apocalyptiques appesanties comme une fatalité sur le mysticisme inquiet et maladif du moyen-âge. Breughel adoptera ce thème de composition cinquante ans plus tard dans ses Diableries et ses Jugements derniers, terribles, angoissants et puérils.

On regardera encore avec intérêt le « David en prière » au milieu d'un jardin, sous des orangers et près d'un palais dont l'architecte semble avoir pressenti les élégances et les délicatesses de la Renaissance; la « Pentecôte », avec les Apôtres agenouillés, recevant le Saint-Esprit sous forme d'une colombe lumineuse, à l'entrée d'une galerie plafonnée de voussures dorées : une cheminée monumentale et sculptée, de riches vitraux, des dressoirs, des crédences, des bahuts chargés de vaisselle, d'objets divers en or et en argent, d'émaux, un dallage multicolore indiquent que le décor de cette scène biblique a été pris dans quelque château féodal de Flandre ou de Bourgogne.

Les scènes, représentées dans les bordures placées en regard des miniatures, sont empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament. On y remarque Moïse sur le mont Sinaï recevant les Tables de la Loi, Moïse et le buisson ardent, Salomon et la Reine de Saba, David fuyant par une fenêtre, Joseph vendu par ses frères, Marie et Joseph cherchant

cherchant asile dans Bethléem, le massacre des Innocents. Une peinture très curieuse est celle où l'on voit deux hommes jetant, du haut d'un mur, des pièces d'or et d'argent à divers personnages qui s'empressent de les ramasser. Le mot "Largesse" écrit en exergue, au sommet de la page, est-il la devise de la famille pour le membre de laquelle ce manuscrit a été exécuté? La provenance de cet ouvrage est restée inconnue jusqu'à présent; le catalogue des livres ne mentionne ni son origine, ni même dans quelle vente il a été acquis et le prix de 45.000 frs qu'il aurait coûté, suivant certains connaisseurs, n'est à tout prendre qu'une légende, dont rien n'est encore venu justifier la véracité. Il importe de signaler enfin, au nombre des petits sujets qui foisonnent autour du texte, fleurs, fruits, animaux, etc., certains grotesques d'un caractère lubrique et qui sont comme le complément un peu ironique de l'*Obcena* du calendrier.

Les Heures de la Vierge sont recouvertes d'une reliure qui, nous l'avons déjà dit, date seulement du XVII^e siècle. Elle est ornée, aux angles, de fleurons en bronze doré, figurant des chérubins. Le fermoir porte sur les cotés des aigles couronnés et, sur l'agrafe, une miniature représentant une tête de Christ.

En résumé, le manuscrit est de grande valeur, tant au point de vue du travail de l'enlumineur qu'à titre documentaire. Il occuperait une excellente place parmi les œuvres du même genre dans n'importe quel grand musée. Il est dû tout entier à l'art flamand du XV^e siècle.

Il fut l'objet de l'attention spéciale du Roi des Belges lorsque ce dernier vint visiter la collection Dutuit, quelques jours avant son inauguration. Le Roi le feuilleta à loisir, et exprima, à plusieurs reprises, son admiration pour cet ouvrage qui flattait ses goûts d'amateur distingué et consacrait dignement, au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, la gloire artistique de son pays.

On a déjà beaucoup écrit sur le "*Roman du bon Roi Alexandre*", chacun s'étant efforcé, dans la recherche de ses origines et de ses auteurs, de conclure à l'avantage de la cause qu'il défendait. Les partisans de l'école des Primitifs français veulent que les miniatures dont il est décoré soient toutes de mains françaises; d'autres font sortir le manuscrit de l'un des nombreux et remarquables ateliers de librairie de Flandre. La vérité est probablement entre ces deux hypothèses. Des artistes de l'école de Bruges ont certainement collaboré au Roman d'Alexandre comme aussi des peintres de nationalité française. La Cour du duc Philippe le Bon, à qui le volume est dédié, était un centre mondain vers lequel convergèrent toutes les célébrités de son époque. Les maîtres du pinceau y séjournaient volontiers, soit qu'ils y fussent attirés par la curiosité du luxe qui s'y déployait, soit qu'ils cédassent à l'appât de quelque commande lucrative, soient qu'ils s'y attachassent par une fonction quelconque comme Jean Van Eyck, qui devint valet de chambre du duc lui-même. La Bourgogne mi-française et mi-flamande était donc le lieu d'élection où Français et Flamands venaient mêler leurs talents, échanger leurs pensées, marier leurs inspirations dans un but souvent commun.

Et c'est

COLLECTION DUTUIT, PARIS



MINIATURES DU ROMAN D'ALEXANDRE. XV^e SIÈCLE

Et c'est parmi la confusion de tant de noms divers et d'œuvres souvent très peu dissemblables qu'il faut essayer de découvrir ou tout au moins d'entrevoir la solution du problème qui va nous occuper. M. le comte Durrieu, au cours d'une excellente étude parue en Février 1903 dans la "Revue de l'Art ancien et moderne," est entré dans cette voie et, grâce aux ressources d'une érudition peu commune et d'un tact parfait, a jeté sur la question des clartés nouvelles. Nous aurons occasion de le citer plus loin.

M. Eugène Dutuit, se rendit possesseur du Roman d'Alexandre, au mois de Novembre 1847, à la vente du marquis de Coislin pour la somme de 11.100 frs.

Le prix est dérisoire et, sans aller jusqu'à dire, comme M. Gratet-Duplessis au début du Catalogue de vente, "qu'il n'est pas de plus beau livre que celui-ci", on peut affirmer que les ouvrages de cette importance ne se rencontrent plus maintenant que dans les musées, et que, si le manuscrit venait, par un hasard qui ne saurait se présenter, à repasser sous le feu des enchères, il atteindrait d'emblée une valeur qui laisserait bien loin derrière elle les onze billets de mille francs versés aux héritiers du marquis de Coislin.

D'ailleurs, à peine acquis, le Roman d'Alexandre fut l'objet de convoitises qui eussent permis à son propriétaire, dans le cas où il aurait consenti une spéculation, de réaliser un bénéfice considérable. On lui en offrit dix fois, quinze fois ce qu'il l'avait payé. Il fut inexorable. Un vieil amateur lui fit proposer, dit-on, cent mille francs pour en jouir sa vie durant, M. Dutuit haussa les épaules, enferma le livre dans un tiroir dont il garda la clef et ferma la porte aux quémandeurs.

La légende du Roi Alexandre est une des plus anciennes et des plus populaires qui existent. Composée en grec, puis traduite en latin et en langue vulgaire, elle fut introduite en France au XII^e siècle. Comprise d'abord dans les chansons de geste, elle s'en dégagait bientôt et apparut distinctement sous forme de poème; cette dernière version fut attribuée à Lambert le Tors ou le Court et à Alexandre de Bernay (ou de Paris); elle a été imprimée en 1846 par les soins de M. Michelant.

Le texte poétique était tombé en désuétude, ainsi qu'il arriva pour la plupart des chansons de geste, lorsqu'il fut retrouvé au milieu du XV^e siècle par Jean Wauquelin qui le mit en prose "à la requête et commandement de Jean de Bourgogne, comte d'Etampes et Seigneur de Dourdan, petit-fils de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. L'auteur s'inspira des compositions antérieures auxquelles il joignit des pages empruntées à des œuvres étrangères, telles que les "Vœux du Paon" d'après le poème de Jacques de Longuyon, un chapitre du "Restor du Paon", de Brisebarre, et du "Parfait du Paon", différents extraits du "Spéculum Historiale" de Vincent de Beauvais, des "Annales du Hainaut" de Jacques de Guise... M. P. Meyer dans son "Histoire d'Alexandre dans les pays Romains" (Paris 1886) a donné la liste complète des ouvrages auxquels Wauquelin a emprunté telle ou telle partie de son travail.

Le livre terminé, deux exemplaires de luxe ornés de miniatures

furent exécutés pour le duc de Bourgogne, Philippe le Bon. Wauquelin reçut à cette occasion, peut-être, ou avait alors déjà, le titre de « translateur et écrivain » au service du Prince.

L'un de ces deux manuscrits se trouve actuellement à la Bibliothèque Nationale à Paris.

L'autre est le manuscrit de la collection Dutuit.

Il est mentionné dans l'inventaire de la Bibliothèque ducale dressé en 1467, sous le numéro 1479 (Voy. Bibl. protypographique de Barrois, p. 212) : « Long livre couvert de cuir jaune, à clous de lecton, intitulé : l' « Istore du bon roy Alexandre » commençant au second feuillet après la table, en rubric : « *Du père et de la mère* », et, au dernier, « *qui te me la* ». Il est enregistré vingt ans plus tard dans un nouvel inventaire dressé à Bruxelles : « Long autre grant volume couvert de cuir chamois, à deux clouans et cinq boutons de lecton sur chascun costé, historié et intitulé : « l'Istore du bon roy Alexandre » comenchant au second feuillet : *Du père et de la mère*, et finissant au derrenier : *nous doinst tous sa benoite gloire. Amen.* » Il disparaît ensuite pendant plus de trois siècles, jusqu'au moment où on le retrouve dans les collections de MM. Morel de Vindé, de Bourdillon et du marquis de Coislin. A ce moment, la vieille reliure trop usée est remplacée par une neuve, en maroquin doublé, de Trautz Bauzonnet. Quelle que soit la richesse de style et d'exécution de cette enveloppe et malgré ses plats intérieurs décorés de caissons remplis de dorures au pointillé dans le goût de Le Gascon, on ne peut cependant penser sans regret « au cuir chamois, aux deux clouans et aux deux boutons de lecton » et à l'ancienne couverture de vélin dont l'étiquette seule a été conservée dans un petit cadre rectangulaire, encastré dans la boîte qui sert à enfermer le manuscrit.

Le Roman d'Alexandre comprend trois cent vingt sept feuillets de vélin d'une grande finesse, écrits en grosse batarde irréprochable, à longues lignes avec initiales ornées, titres de chapitres et bouts de lignes, vraisemblablement par David Aubert, l'un des meilleurs calligraphes de la Cour de Bourgogne. Il est divisé en deux parties. La première de cent soixante dix neuf feuillets, y compris les six de la table, est consacrée à l'histoire du roi de Macédoine, depuis sa naissance jusqu'à la mort de Darius ; elle se termine par le mariage du conquérant avec la fille du monarque vaincu. Le premier chapitre renferme le prologue de Wauquelin qui explique comment il a été amené à écrire ce roman pour « Jehan de Bourgogne », d'après « un livret tout rimet dont ne scay le nom de l'auteur, fors que il est intitulé l'Istore Alixandre ».

La seconde partie, de cent quarante huit feuillets dont cinq de table, traite d'aventures fabuleuses survenues au héros pendant la guerre qu'il soutint contre Porus : Alexandre descend au fond de la mer, combat les Géants, lutte contre les démons de la Vallée Périlleuse ; il découvre la Fontaine de Jouvence, s'entretient avec les arbres du Soleil et de la Lune, livre bataille à des serpents et à des monstres qui ont le visage et le langage d'un homme et qui sont velus comme des bêtes. Les différentes péripéties, qu'il serait trop long d'énumérer

d'énumérer complètement ici, le conduisent aux colonnes d'Hercule, et beaucoup d'autres encore devant Babylone qu'il assiège. Il y périt empoisonné et le livre finit par le châtement des assassins et leur mort dans les tortures. Le dernier chapitre contient, après la conclusion de l'œuvre, cette phrase qui permet de retrouver le nom et le prénom de l'auteur : « Et se mon nom leur plaist savoir si prengnent la première lettre de la seconde partie du livre, laquelle est J, ou descendant par les lettres capitales jusqu'à la dix-huitième qui est une N. »

Les miniatures qui ornent le *Roman d'Alexandre* et en font la véritable valeur sont au nombre de deux cent quatre. Les six premières mesurent environ dix huit centimètres carrés; les suivantes, en conservant la même largeur, varient en hauteur de sept à dix centimètres.

Ces miniatures, intéressantes au point de vue de l'art du dessin et de peinture, le sont peut-être plus encore au point de vue des documents que l'on y découvre, concernant les mœurs, les coutumes, les usages de la vie civile et militaire du milieu du XV^e siècle en Flandre. Elles ne sont pas toutes l'œuvre du même enlumineur.

« Les grandes miniatures du début de l'ouvrage, écrit M. le comte Durrieu, sont l'œuvre d'un miniaturiste qui a eu une part prépondérante dans l'entreprise commune. Ce même maître a peint toutes les illustrations suivantes jusque et y compris celle du chapitre 18. On lui doit encore, dans la première partie de l'ouvrage, les images des chapitres 20 à 25, 27 à 30, 36, 39 et 40, 43 à 46, 51, 55 et 56, 58 et 59, 61 à 64, 115, 117, 119 et 129; et, dans la seconde partie, celles des chapitres 1, 7, 21, 32 et 33, 42 à 45, et 57.

« D'autres miniatures, sans pouvoir être formellement attribuées au même maître, ont été tout au moins exécutées sous son influence immédiate. Parfois même on y rencontre des figures, qui, prises isolément, semblent être de sa main, comme s'il n'avait donné que quelques coups de pinceau seulement, en laissant aux autres le soin de terminer l'ouvrage.

« A coté de ce premier enlumineur deux ou peut-être trois autres, qui se ressemblent assez entr'eux, ont également travaillé au manuscrit. Ceux-ci, souvent, semblent s'être efforcés de se rapprocher du premier, et l'on peut croire, que, parmi eux, il doit y avoir des élèves cherchant à imiter la manière de leur maître.

« Mais un dernier miniaturiste est au contraire tout à fait indépendant de celui qui a peint le début du manuscrit. Il est de beaucoup supérieur à ses collaborateurs. On lui doit quatorze peintures en tout, dont onze pour l'épisode de *des Vœux du Paon*. Et M. Eugène Dutuit ajoute dans le catalogue de la collection, imprimé en 1899. « Ces miniatures sont aussi remarquables pour la qualité du dessin et la composition que pour leur extraordinaire coloris. Il n'a été employé dans ces peintures que des violets mauves, des roses pâles, des jaunes ambrés, des verts tendres qui leur donnent une fraîcheur et une légèreté singulière. »

« Les productions du premier maître sont empreintes d'un caractère extrêmement personnel. Elles révèlent un miniaturiste de l'école flamande,

flamande, habile, consciencieux, appliqué, qui, s'il ne se hausse pas au niveau des grands artistes, n'en est pas moins un des meilleurs illustrateurs de manuscrits qui aient travaillé pour les ducs de Bourgogne. On peut s'en convaincre par l'étude d'ensemble des livres provenant de la Bibliothèque ducale dont Bruxelles, Paris, Munich et Vienne se partagent aujourd'hui la possession. »

Le dessin en est méticuleux, un peu sec, d'une égalité qui va parfois jusqu'à la monotonie. Les acteurs des scènes représentées, groupés avec adresse, se ressemblent et tous sont traités, d'après quelques modèles, pas nombreux et toujours les mêmes. Cependant les types de la première image sur laquelle on voit Jean Wauquelin présenter son livre à Philippe le Bon, entouré des seigneurs de sa cour, dans un palais décoré de ses armoiries, sont d'excellents portraits qui ont de la physionomie et dont la fidélité est indubitable.

D'après le comte Durrieu et suivant ses remarques, cet enlumineur serait un nommé « Guillaume Weylant » ou plus correctement Vrelant, ou, sous la forme flamande, Willem Vrelant, auteur des miniatures du tome II des *Histoires de Hainaut* de la Bibliothèque royale de Bruxelles, de la *Vie de Sainte-Catherine* de la Bibliothèque de Philippe le Bon, actuellement à la Bibliothèque Nationale à Paris, et du Bréviaire même du duc.

Guillaume Vrelant vivait à Bruges en 1454. Il était, par conséquent le contemporain de Memling, à qui il procura, en 1474, la commande d'un tableau d'autel, destiné à la Gilde de Saint-Jean. Memling reconnut le service en reproduisant sur la toile les traits de celui qui le lui avait rendu. Le tableau est exposé à présent au musée de Turin.

Le peintre des *Vœux du Paon*, d'un tempérament d'artiste infiniment supérieur à celui de Guillaume Vrelant, d'une conscience aussi scrupuleuse que la sienne dans l'application du métier, doué d'une science technique et d'une habileté exceptionnelles, aurait dans ses œuvres des points de rapprochement qui permettraient presque de conclure jusqu'à l'identité, avec l'auteur des miniatures de quelques manuscrits plus au moins connus, tels que le livre de la *Conquête de la Toison d'or* et l'exemplaire du *Livre des secrets d'Aristote*, conservés à la Bibliothèque Nationale, et provenant tous les deux de la bibliothèque de Louis de Bruges, seigneur de Gruuthuuse, contemporain de Philippe le Bon, tels que les *Chroniques de Jérusalem* de la bibliothèque Impériale de Vienne, de même origine que le manuscrit de la collection Dutuit.

Cet enlumineur, qui a naturellement travaillé chez les ducs de Bourgogne, a dû venir à Bruges pour le compte du seigneur de Gruuthuuse. Or, quel est-il, conclut M. Durrieu, après avoir examiné les différents titres des artistes attachés à la personne de Philippe le Bon, sinon, probablement Philippe de Mazerolles, qui fut aussi valet de chambre et peintre de Charles le Téméraire et qui vint à Bruges vers 1469.

On remarque dans les fonds de deux des planches de la suite des *Vœux du Paon* des édifices de style flamand comme il en existe

encore

encore dans cette ville ; on y voit même, derrière les maisons d'une place qui paraît assez vaste, la silhouette d'un monument qui pourrait être, non pas ainsi qu'il est noté dans le catalogue de M. E. Dutuit, l'Hôtel de Ville de Louvain, mais l'église Notre-Dame de Bruges. Toutefois, si l'on doit ajouter foi à cette hypothèse et la regarder comme vraie, il est assez piquant de savoir que Philippe de Mazeroles était Français, qu'il quitta sa patrie pour la Flandre et y vécut une grande partie de sa vie. A telle enseigne que, lorsqu'il y mourut, en 1480, au moment de la querelle entre Louis XI et Charles le Téméraire, toutes les propriétés qu'il possédait à Bruges lui furent confisquées par mesure politique.

Indépendamment des qualités de dessin et de coloris, il est à remarquer dans les miniatures de la série des *Vœux du Paon* une observation des valeurs et de leurs relations entr'elles, une intelligence dans la répartition de la lumière principale concurremment avec les lumières secondaires, un souci de l'exactitude des rapports entre chaque personnage, chaque objet et le plan qu'ils occupent, un progrès enfin dans la voie des sacrifices qui les mettent absolument hors de pair, très au dessus de celles qui les précèdent et par conséquent de celles qui les suivent. Et celui qui a peint ces compositions était en même temps un architecte et un perspecteur hors ligne.

« Dans ces tableaux, la scène est disposée comme le sont parfois nos modernes décors de théâtre, partagée en deux portions. Sur la droite, c'est l'intérieur d'une salle où se donne un festin ; sur la gauche une échappée de vue sur une cour. Les deux portions sont séparées l'une de l'autre par une tranche du mur extérieur, vu en coupe, de l'édifice qui abrite la salle du festin. L'artiste, pour obéir aux exigences du texte à illustrer, a dû répéter onze fois de suite cette même disposition ; mais, de page en page, il a su varier son sujet en déplaçant légèrement son point de vue. Tantôt il a obliqué un peu son mur sur la gauche, et l'on voit alors plus complètement la salle du festin ; tantôt, au contraire, il a reporté la direction du mur vers la droite, et, au lieu de sa paroi interne, on aperçoit la façade de l'édifice, avec ses fenêtres et son perron ».

Il ne reste pas grand chose à dire sur les miniatures de la seconde moitié du *Roman d'Alexandre* qui sont inférieures à celles dont nous venons de parler. Les quatre dernières cependant se distinguent par un réalisme, une entente de la perspective et des proportions qu'il est rare de rencontrer dans les tableaux du XV^e siècle. Le « Châtiment des assassins d'Alexandre », écartelés, écorchés, brulés vifs, plongés dans l'huile bouillante, présente de curieuses analogies avec le panneau central du *Martyre de Saint Hyppolyte* de l'église de Saint-Sauveur à Bruges, attribué à Dierick Bouts et remontant à la même époque.

Dans le livre de Jean Wauquelin, Alexandre est représenté sous les traits d'un prince féodal entouré de ses pairs et de ses vassaux. L'histoire du roi de Macédoine est un roman de chevalerie se passant en Bourgogne, au milieu du XV^e siècle. Anachronisme qui peut surprendre aujourd'hui mais qui n'étonnait pas au moyen-âge, étant assez

fréquent dans les ouvrages d'imagination tels que fabliaux, contes et poèmes. Nous devons à cette transposition d'époque, de lieu, de costumes « de précieux et intéressants détails, de curieux renseignements quelquefois même d'amusantes indications sur tout ce qui constituait la vie de château, les habitudes princières, les mœurs publiques et privées, les fêtes, les usages ».

Et nous retrouvons page à page cette fastueuse cour de Bourgogne qui éclipse la petite cour de France, cette haute société bourguignonne et flamande, cette société gantoise, si luxueuse par ses habits, si raffinée par ses élégances; nous assistons aux pompes suzeraines, aux galas, aux festins et à leurs goinfries, aux cérémonies ecclésiastiques. L'or des armures, l'or des tuniques, les manteaux de brocart fourrés de menu vair, les robes de velours et de soie luttent d'éclat avec les chasubles d'or, les mitres d'or, les étoles tissées d'or, le tout emperlé, chargé d'une bijouterie étincelante, de rubis, d'émeraudes, de topazes et de diamants.

Les femmes ont les coiffures démesurées et paradoxales du moyen-âge, les jupes collantes et traînantes, ramagées d'arabesques, de floraisons stylisées, de combinaisons héraldiques et de devises. Elles ont le teint légèrement rosé, décoloré par la pâleur contractée dans la vie close, le visage enfantin. Plus jolies que véritablement belles, blondes pour la plupart, elles ont l'air de créatures fragiles, aux fines attaches, aux mains oisives et blanches. Elles portent leur parure, leur diadème, leur missel, d'une façon à la fois si altière et si simple qu'on les reconnaît sans hésiter pour des princesses du meilleur sang.

Les hommes ont de la charpente, du muscle, la virilité, de la physionomie, du geste. Ils sont imberbes avec les yeux saillants, les regards doux et farouches; ils ont les cheveux plats et ourlés de boucles autour du col; leur mine est hautaine, leurs lèvres sont boudeuses, violentes. Le caractère de toute leur personne, par ce que l'on en voit au physique et que l'on en devine au moral, reflète bien celui de la société, dont ils font partie, brutale, superstitieuse, dissolue et dévote. Tels étaient les acteurs des événements qui se sont accomplis « en ces temps de violences et de ruses, de finesse en politique et de sauvagerie en fait, de trahisons, de serments jurés et violés ».

Nous assistons à la vie de ce monde brillant, chamarré et cependant si grossier et si fruste dans sa civilisation, parmi les fêtes, les repas splendides, sur les champs de bataille, au siège et à la prise des villes suivis des massacres, des exterminations et des pillages.

Les palais ont toute la beauté de l'art gothique épanoui. Les portiques de marbre sont pavés de mosaïques, les salles et galeries tendues de tapisseries, plafonnées de dorure, de blasons, d'armoiries, parquetées de dallages compliqués que recouvrent ça et là des tapis d'Orient, les chapelles doucement ombreuses, avec leurs vitraux opalins et les meneaux de leurs verrières ciselés, découpés comme un bijou d'orfèvrerie.

Les scènes de chevalerie, les tournois, les duels, les jugements de Dieu, les audiences royales se déroulent sous nos yeux devant des tentes somptueuses encombrées d'objets précieux débordant de coffres entr'ouverts :

entr'ouverts : tentures de soie et de velours, draps d'or et de damas, dentelles de Flandre, tapis d'Arras, colliers, pierreries, bijoux, vaisselle d'or et d'argent ; là, se trouve exposé en détail tout le butin prodigieux qui tombera aux mains des Suisses à la bataille de Morat, des Suisses si pauvres, que, n'en soupçonnant pas la valeur, ils échangeront contre quelques deniers ces trésors, y compris le gros diamant du duc — pierre admirable qu'il portait au cou — qui avait orné autrefois la couronne du Grand Mogol et qui fut trouvé dans une boîte ornée de perles fines.

Les paysages enfin nous apparaissent, variés d'aspect, baignés de la lumière blonde des contrées septentrionales. Les vallées sont agrestes, les arbres qui y croissent touffus, couverts de fleurs ou de fruits, les coteaux boisés, les monts onduleux et sans grande altitude. Les châteaux crénelés, hérissés d'ouvrages de défense, dressent leurs murailles sur des rocs qui dévalent abruptement au fond de douves naturelles, emplies constamment par l'eau des rivières. Les horizons, d'un bleu très clair, font penser à ceux des tableaux de Jean Van Eyck. Quelquefois, quand il nous montre une ville d'Asie, le peintre de ces miniatures comprend la nécessité d'indiquer par des détails de couleur locale la nature des lieux qu'il représente : et ce scrupule passager nous vaut, au faite des citadelles et des palais, certains dômes, certaines coupoles, certains minarets, jaunes, bleus, verts, timides réminiscences d'Orient, dont s'accommodent mal les tours, les donjons, et les machicoulis, barbacanes, échauguettes qui complètent la massivité des constructions féodales.

Tel est ce livre. En admettant que l'art français y ait eu sa part, et que l'art flamand ne puisse le revendiquer tout entier, on est néanmoins porté à croire que ce dernier l'a inspiré dans une large mesure et que des artistes flamands y ont collaboré.

Et nous ajouterons, en manière de conclusion, que, si le *Roman d'Alexandre* ne se hausse pas jusqu'à la catégorie de ces volumes exceptionnels qui constituent de véritables monuments comme plusieurs manuscrits de Jean Fouquet, comme le *Livre du Cœur d'Amour épris* de la Bibliothèque impériale de Vienne, et surtout comme le *Livre d'Heures du duc Jean de Berry* l'inestimable joyau de la Bibliothèque du Musée Condé à Chantilly, il est cependant digne d'être compté parmi les plus remarquables spécimens de ce que produisit l'art de la librairie vers le milieu et dans la seconde moitié du XV^e siècle.

A la suite de ces deux ouvrages, la bibliothèque de la collection Dutuit en renferme un certain nombre d'autres de valeur moindre mais qui ont de quoi intéresser les bibliophiles flamands. Nous nous bornerons à un choix succinct de ces œuvres et à leur énumération, la place manquant ici pour en faire l'analyse complète. Une très courte notice sur chacun et l'indication du numéro du catalogue suffiront pour les signaler à l'attention des lecteurs et laisseront aux amateurs, la faculté d'approfondir à leur gré le sujet qui leur conviendra par des recherches plus spéciales.

Nous citerons une première édition du *Livre de Baudouin*

Comte

Comte de Flandre », (n° 462 du catalogue); roman de chevalerie écrit en vers par un Flamand au XIV^e siècle et traduit en prose vers 1478. Il s'agit dans ce volume du comte Baudouin qui vécut, suivant la légende, pendant douze années avec le diable, fut délivré de cette sujétion par un ermite, partit pour la Terre-Sainte et devint empereur de Constantinople. Après avoir été, durant vingt cinq ans, prisonnier des infidèles, il revint dans sa patrie et y fut mis à mort par sa fille, épouse de Ferrand de Portugal. Le *Livre de Baudoin* est imprimé en caractères particuliers par B. Bruyer avec lettres ornées; cet exemplaire fit partie des bibliothèques de Gaignat du duc de la Vallière, et du comte de Lignerolles; sa reliure est ancienne.

Le numéro suivant du catalogue est l'*Hystoyre et plaisante cronique du petit Jehan de Saintre, de la jeune dame des belles cousines sans autre nom nommer, avecques deux autres petites hystoyres de messire Floridan et de la belle Ellde et l'extrait des chroniques de Flandre* roman d'Antoine de la Salle, nouvellement imprimé en 1518 par Michel le Noir, libraire juré de l'Université de Paris. L'addition extraite des chroniques de Flandre termine le volume qui est illustré de quatre grands bois; il provient de la bibliothèque d'Ambroise Firmin-Didot.

Dans une édition des *Songes drolatiques de Pantagruel* (n°469) remontant à l'année 1565, cent vingt figures grotesques fort curieuses sont inspirées des Diableries de Brueghel.

A noter encore du XV^e siècle : *Du devoir des Filles* « traicté brief et fort utile, divisé en deux parties; la première est, de la dignité de la femme et de ses bons deportements et devoirs; des bonnes parties et qualités requises aux filles qui tendent au mariage. L'autre traicte de la virginité, de son excellence, des perfections nécessaires à celles qui en font profession, des moyens de la conserver, et de plusieurs autres choses qui se verront plus à plein au sommaire des chapitres »; par frère Jean-Baptiste de Glen, Prieur des Augustins de Liège. Item plusieurs patrons d'ouvrages pour toutes sortes de lingerie, de Jean de Glen; le tout dédié à Anne de Croye, marquise de Renty etc. A Liège, chez Jean de Glen; (1597) (n° 210). M. Van der Haeghen, dans la *Bibliotheca Belgica*, a eu occasion il y a six ou sept ans, je crois, de parler de cet ouvrage qui est fort curieux et renferme de belles planches chiffrées et gravées.

Du XVII^e siècle, le n°70, portant comme titre; *Pèlerinage de Colombelle et de Volontairette vers leur bien-aimé, dans Jérusalem Leurs aventures empeschements et fins* — Déduict et exprimé par de beaux emblèmes par B. A. B. (Boetius Adam Bolswert) et traduit en langue française par M.M. (Morin). Ce livre, petit in-octavo de 343 feuillets, avec reliure ancienne en maroquin rouge, est un roman mystique orné d'un frontispice et de vingt sept figures dessinées et gravées en taille-douce. Il a été imprimé à Anvers, chez Henry Aertssens, en 1636.

Le numéro 179 : Portraits des personnages célèbres du XVIII^e siècle, gravés d'après les dessins de Van Dyck, par Van Dyck, Hondius

Hondius, Paulus Pontius, etc., de 1630 à 1650, in-folio, avec la reliure ancienne en maroquin vert. Le volume qui contient la plupart des portraits gravés par Van Dyck ou gravés d'après ses dessins, appartient plutôt à la collection des estampes qu'à celle des livres. Mais, comme ces portraits ont été édités à diverses reprises et réunis en volume, et que le recueil en question est dans sa couverture primitive, M. E. Dutuit a cru devoir le placer quand même dans le catalogue de sa bibliothèque.

Cette suite de portraits, connue sous le nom d'iconographie de Van Dyck, fut successivement publiée par Martin Van Enden, Gillis Endricæ, Meyssens et Verdussen : les différences qui existent entre les diverses éditions et entre les différents états des portraits qui les composent ont été relevées avec soin par MM. Carpenter, Weber, Wibiral, G. Duplessis etc., et enfin par M. Dutuit lui même.

Le recueil en question provient de la collection de M. F. Debois, vendue en 1844; il est un des plus importants qui existent en raison des pièces d'état qu'il renferme. Il contient en outre une estampe dessinée et gravée par Rubens, *la vieille Chandelle*.

Le nom de Rubens invite à parler d'un magnifique exemplaire in-folio sur grand papier, de premier tirage, avec faux titre en plusieurs lignes, acquis à la vente Firmin-Didot, intitulé : *Pompa introitus honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci Hispaniarum infantis S.R.E. Card. Belgarum et Burgundionum gubernatoris, etc., a S. P. Q. Antverp. decreta et adornata. Cum mox à nobilissimâ ad Norlingam partâ Victoria, Antverpiam Auspicatissimo adventu suo bearet, XV kal. maii. ann. 1635. Arcus, Pegmata, Iconesque à Pet. Paulo Rubenio, Equite, inventas et delineatas Incriptionibus et Elogiis ornabat, libroque commentario illustrabat Casperius Gevartius J. C. et Archigrammatæus Antverpianus. Accessit Laurea Calloana, eodem auctore descripta. — Antverpiæ, veneunt exemplaria apud Theod. a Tulden, qui iconum tabulas ex archetypis Rubenianis delineavit et sculpsit. (In fine): Antverpia, excudebat Joannes Meursius typographus juratus, anno salutis CIO ICXLI [1641]. — Ferdinand d'Espagne, Cardinal-Infant était le troisième fils de Philippe III, roi d'Espagne. Ce fut Rubens qui fut chargé de dessiner les portiques, arcs de triomphe, échafauds dressés sur le passage de son cortège triomphal, lors de son entrée à Anvers. Ces décorations sont reproduites dans l'ouvrage décrit, gravées sur cuivre par Th. Van Thulden. L'illustration comprend en outre un portrait en buste de Ferdinand d'Autriche gravé par Neeffs, d'après Van Thulden. On a joint à cette suite, qui comporte un titre et trente sept planches, un projet d'arc de triomphe qui n'a point été exécuté faute de temps. Une moitié de cet arc est ornée de colonnes torsées et l'autre de colonnes droites, mais plus petites; la première devait représenter la façade principale, et l'autre, la façade postérieure. Le tout est couronné d'un dôme. Cette pièce est sans nom de graveur; ne faisant pas partie du livre, elle est devenue rare.*

Une édition des Mémoires de M. de Montrésor, « comprenant diverses pièces durant le ministère du cardinal de Richelieu, relation de M. de Fontrailles, affaires de M.M. le comte de Soissons, ducs

ducs de Guise et de Bouillon», (n° 708), acquise à la vente de la bibliothèque de W. Bécford, a été imprimée à Bruxelles, chez François Foppens, en 1665; elle est en deux volumes in-12, avec reliure ancienne en maroquin rouge, dos orné, filets à la du Seuil, doublée de maroquin rouge. Imprimée également chez François Foppens, à Bruxelles, en 1665, la *Description de la Ville de Paris*, en vers burlesques, achetée en 1830, à la vente Charles Nodier, avec cette note signée du célèbre conteur: «Ce livre n'a jamais passé dans aucune vente; il peut être joint à la collection des Elzeviers, et à ce titre, je ne crois pas qu'il en existe de plus rare.» (n° 349).

Il importe de citer à ce propos une autre rareté bibliographique qui fit partie des collections Lammens et Van Gobbelschroy, de Gand. C'est le *Patissier François*, où est enseignée «la manière de faire toutes sortes de pâtisseries, très utiles à toutes sortes de personnes. Ensemble le moyen d'aprester toutes sortes d'œufs pour les jours maigres en plus de soixante façons». Ce petit in-12, relié en maroquin rouge par Trautz-Bauzonnet, édité à Amsterdam, au milieu du dix-septième siècle, chez Louis et Daniel Elzevier, est de tous les Elzeviers le plus convoité des amateurs et celui qui a atteint les prix les plus élevés. (n° 211).

L'Art de la librairie en Flandre au XV^{me} siècle est représenté à la collection Dutuit, par une édition de *l'Histoire des Juifs* écrite par Flavius Joseph, sous le titre *d'Antiquités Judaïques*, traduite sur l'original grec, revu sur divers manuscrits par M. Arnauld d'Andilly. Cette édition est enrichie de nombreuses gravures en taille-douce et de plusieurs planches nouvelles qui manquaient aux tirages antérieurs, concernant les anciennes cérémonies des Juifs: elle sort des presses d'Eugène Fricx, imprimeur du Roi, à Bruxelles, rue de la Madeleine, (1701-1705), avec privilège et approbation, et comprend trois vol. in-8°.

Il faut joindre à cet ouvrage une *Histoire de la Guerre des Juifs contre les Romains*, écrite aussi par Flavius Joseph, suivie de la vie de ce dernier par lui-même. Traduite sur l'original grec et revu sur divers manuscrits par M. Arnauld d'Andilly. Ce livre est orné d'un grand nombre de figures en taille-douce et sort, comme le précédent, de chez Eugène Fricx. (1703). Il est divisé en deux tomes. Ces deux tomes et les trois premiers forment un ensemble de cinq volumes, dans leur reliure primitive. Les planches en taille-douce dont ils sont illustrés, tirées dans le texte, ont été gravées par J. B. Berterham d'après les compositions de Van Orley. Les noms de ces deux artistes se lisent sur le frontispice du premier volume.

Le tout provient des bibliothèques Crozat, de Chateaugiron, du comte de La Bédoyère, de Saint-Mauris et du marquis de Ganay.

La reliure est attribuée à Pierre Anguerrand dont la réputation fut grande au XVIII^e siècle et qui travailla pour le duc de Lamoignon, l'abbé de Rothelin, le marquis de Paulmy et autres illustres bibliophiles (n° 617).

(A suivre).

ROBERT HÉNARD

LES TAPISSERIES FLAMANDES EN ESPAGNE

LES FABLES DE MERCURE (1)



DANS le palais, que Madame la Duchesse de Denia se plaît à embellir en y imprimant le cachet de son goût artistique bien connu, se conservent encore de splendides tapisseries du XVI^e siècle. Elles ornent les parois du grand salon que la noble dame a destiné à l'installation de la magnifique collection des armes de sa famille parmi lesquelles brillent de nombreuses armures de chevaliers de cette époque.

Cette œuvre d'art est aujourd'hui la propriété des héritiers de la maison ducale de Médina Celi.

Les tapisseries comprennent huit panneaux de 5 à 7^m de largeur et de 4^m32 de hauteur, tissées de laine, de soie, d'or et d'argent et encadrées de sculptures dorées. L'aspect en est vraiment royal, d'autant plus que tout est en bon état de conservation. Elles portent la marque connue des ateliers de Bruxelles.



Les sujets sont entourés par des bordures historiées inspirées et en partie copiées de Raphaël d'Urbino, lesquelles se développent au bas et sur les côtés où elles sont plus étroites et sensiblement plus ornées qu'à la partie supérieure où la bordure se réduit à une bande d'ornementation purement géométrique.

Il se peut, que ces tapisseries, étant destinées à décorer les galeries de certain palais, fussent rehaussées de quelque frise qui, selon l'usage, devait achever la décoration architecturale.

Les dimensions, que je viens de donner pour les panneaux à avoir : trois de 7^m, trois de 5^m et deux de 6^m, paraissent clairement indiquer leur destination.

Il n'existe

(1) Les tapisseries inédites de M^{me} la duchesse de Denia, ouvrent la série d'études et de reproductions que nous consacrerons aux tapisseries des collections espagnoles. Nous publierons entre autres, les tapisseries des Galeries Royales d'Espagne qui forment la collection la plus nombreuse et la plus somptueuse qui soit.

Il n'existe pas que nous sachions, dans les archives ducales, des documents se référant à l'acquisition de ces tapisseries. Étant donnée la date — XVI^e siècle — à laquelle elles correspondent par leur style, il est vraisemblable qu'elles furent acquises, dans les Pays-Bas où il exerça la charge de gouverneur du temps de Philippe II, par le fastueux Don Juan de la Cerda, duc de Médina Celi, marquis de Cogolludo, comte de Puerto de Santa Maria que le Roi, à cause de sa valeur, nomma Vice-Roi et Capitaine-Général du Royaume de Sicile et de Navarre avant de lui confier d'autres charges très importantes; ce personnage mourut en 1575.

Nous venons de parler du style de ces tapisseries. Il est certain qu'elles sont une imitation de la magnifique tapisserie représentant les *Amours de Vertumne et de Pomone* faite à Bruxelles et dont la Couronne d'Espagne possède d'autres séries. L'une achetée pour l'Empereur Charles V et les autres pour Philippe II. Dans cette œuvre, de même que dans celle qui nous occupe, domine un certain goût décoratif qui s'allie dans les fonds de paysages avec une indiscutable précision réaliste qui ne peut, semble-t-il, provenir que de l'influence qu'exerça la savante École Italienne sur les traditions du genre si constantes dans l'art du Nord. C'est pourquoi nous inclinons à croire que les cartons furent non pas dessinés de main italienne mais sont dûs plutôt à un artiste flamand qui aurait fait son éducation en Italie et aurait grandement subi l'influence des maîtres de ce pays privilégié.

Les sujets qui se déroulent sur les panneaux de cette tapisserie se rapportent à une seule fable mythologique : le dieu Mercure y occupe la première place, avec lui quelques nymphes, un roi et la déesse Minerve qui le protège.

A qui ne connaît les aventures de la Mythologie, ces fables paraissent un peu obscures, et il est permis de conjecturer que l'artiste, usant d'une liberté habituelle à la Renaissance, a pris les fables des Amours de Mercure comme un thème allégorique pour nous dire des amours purement humaines.

Si on se tient à une vue d'ensemble, on peut croire que le sujet mythologique représenté nous raconte les Amours de Mercure et de la Nymphe Carmenta dont le récit est emprunté à quelque poème. Le titre général de Fables de Mercure sous lequel est connu aujourd'hui notre tapisserie suffit à la désigner.

L'histoire se déroule comme suit sur les huit panneaux de la tapisserie.

1^o *Les Nymphes* auxquelles *Mercure*, apparaissant dans les airs, adresse la parole tandis qu'au côté opposé se montre en même temps *Minerve*.

2^o *Le Message* dont *Mercure* lui-même est le porteur; et la réception des *Nymphes* dans un palais par *Mercure*.

3^o *L'Apparition* : une femme se voit à mi-corps tout près de l'entrée d'un palais d'où un vénérable vieillard invite *Mercure* lequel fait mine de vouloir aussitôt remonter en prenant son vol dans les airs.

4^o *La Réception* que fait à *Mercure* le respectable Monarque.

GALERIE DE M^{re} LA DUCHESSE DE DÉNIA, MADRID



LA RÉCEPTION

TAPISSERIE XVI^e SIÈCLE

GALERIE DE M^{re} LA DUCHESSE DE DÉNIA, MADRID



LE BANQUET

TAPISSERIE XVI^e SIÈCLE

5° *La Promenade de Mercure* avec son amante et les autres nymphes dont une se trouve menacée par la *Parque*.

6° *Le Banquet Nuptial*: une nymphe est saisie par l'inexorable destin.

7° *L'Hyménée*: sur le lit dont des amours soulèvent les rideaux, paraît une nymphe couchée toute nue vers laquelle amoureusement se dirige *Mercure*.

8° *Le Bal*: des nymphes et de jeunes éphèbes dansent au son de la musique de Pan et de ses satyres, lesquels paraissent dans le fond.

Les bordures, comme je l'ai indiqué, sont des copies de Raphaël d'Urbino et, sauf de légères modifications, elles sont semblables à celles que présente sa fameuse tapisserie des Actes des Apôtres.

L'effet général que produisent les panneaux de notre tapisserie est d'une extraordinaire richesse.

La beauté des figures, la gracieuse harmonie des groupements, l'abondance et la précision des détails, l'importance des fonds, la somptuosité et le bon goût unis à l'éclat des couleurs et à la profusion avec laquelle l'or et l'argent émaillent les détails et mettent en valeur les lumières des tableaux, la richesse de l'entourage, tout cela forme un ensemble magnifique et éblouissant, digne des maîtres de la Renaissance pour lesquels l'industrie flamande a produit des œuvres d'art si excellentes.

JOSÉ RAMON MÉLIDA.

LE LIVRE D'HEURES DE PHILIPPE DE CLÈVES ET DE LA MARCK, SEIGNEUR DE RAVESTEIN



(*) Palais d'Arenberg, à Bruxelles; collection des manuscrits, n° 71. — Catherine de Clèves née le 25 Mai 1417, épouse en 1430 Arnold d'Egmond et meurt en Février 1476; elle était la sœur d'Adolphe de Clèves et tante de Philippe dont il est ici question.

(*) Même collection, n° 72.

Un nombre des volumes qui composent la riche collection des manuscrits du Palais d'Arenberg à Bruxelles, se trouvent deux livres d'Heures remarquables, qui ont appartenu à des membres de la famille de Clèves.⁽¹⁾ Le premier est le livre d'Heures de Catherine de Clèves, femme d'Arnold d'Egmond, du milieu du XV^e siècle.⁽²⁾ Le second a paru à l'Exposition d'art ancien de Bruges 1902; on peut maintenant le rapporter à Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravestein.⁽³⁾

Ayant eu l'occasion d'examiner ce dernier manuscrit pour identifier des armoiries qui s'y trouvent et le cataloguer, nous y avons trouvé des renseignements très intéressants et nous avons été amené à des conclusions que nous croyons intéresser l'art flamand.⁽²⁾

Disons d'abord quelques mots du livre même: il est composé de 146 feuillets en vélin, dont le premier est blanc et le second contient des noms de personnes, les trois derniers sont blancs. Il mesure h. 127 millim. l. 91. L'écriture est gothique, un peu penchée, n'ayant pas tout à fait le caractère de l'écriture de forme; elle est tracée à longues lignes de 15 à la page. Reliure de velours vert; les fermoirs en argent dont il reste des traces ont disparu.⁽³⁾

Le volume renferme le calendrier, le commencement de l'Evangile de S^t Jean, les heures de S^{te} Barbe, de la S^{te} Vierge les sept psaumes de la pénitence, les litanies des Saints et d'autres prières

(1). Les seigneurs de Clèves comptent parmi les ancêtres des ducs d'Arenberg: les deux livres d'Heures constituent donc aussi des souvenirs de famille.

(2). Nous tenons à présenter nos vifs remerciements à S. A. S. Monseigneur le duc d'Arenberg, qui nous a gracieusement octroyé l'autorisation d'étudier ce livre d'Heures et de publier nos conclusions.

(3). Plusieurs notes marginales, coupées dans le texte, prouvent que ce volume a été relié et rogné une seconde fois: la reliure du livre actuel n'est d'ailleurs pas de l'époque de la composition.





prières en latin; une seule en français, la salutation angélique. Il est orné d'un bout à l'autre de jolies miniatures, de lettrines et d'initiales en or et en couleur.

Les pages du calendrier, sont enrichies de bordures sur fond d'or mat et de couleur, décorées de fleurs, de fruits, d'insectes et d'oiseaux; il en est de même des peintures marginales de tout le volume. Toutes ces petites peintures sont d'un réalisme et d'un naturel admirables et dénotent la main d'un maître.

Au bas des pages sont représentés les signes du zodiaque et les emblèmes des saisons, divers sujets qui ont rapport aux travaux et aux occupations de chaque mois, tirés de la vie privée. La plupart des personnages: des ouvriers, un laboureur, un vigneron etc, portent le camail ou « carapoue », les chausses ne dépassent pas le genou et laissent la cuisse nue: ces costumes de paysans flamands, en usage aux XIV^e et XV^e siècles, les harnachements des gros chevaux, les instruments, tout indique bien que ces peintures représentent des scènes de nos pays.

Les saints indiqués dans le calendrier sont la plupart honorés en Belgique, S^{te} Gudule, S^t Hubert, S^t Brixius, S^t Arnulphe, S^t Landoald, S^{te} Amelberge, etc. On relève toutefois quelques noms moins connus: en Mai l'évêque Torpetus; en Juillet, Kylianus; en Septembre, Ferreosus, prêtre; en Novembre Gumbert, évêque, Grisogem, martyr; en Décembre, Ombert, évêque, Messiadis, pape.

Le nombre de miniatures paginales est de cinq, on compte trente et une petites miniatures: elles sont d'un dessin correct, d'une grande richesse de couleur, ornées de rehauts d'or et entourées de bordures soit à personnages soit parsemées de fleurs, de fruits etc.

Le texte commence au recto du 15^e feuillet, par ces mots: *Initium sancti evangelii secundum Johannem*, et se termine au recto du 142^e feuillet par les mots: *Et que digne postulet consequi mereatur, per Christum Dominum nostrum. Amen.*

Examinons en détail le livre d'Heures: (*).

Calendrier.

Miniatures paginales, représentant S^t Jean l'Évangéliste, assis sur l'herbe au bord d'une rivière, prêt à écrire; derrière lui se trouve l'aigle symbolique en or, les ailes déployées; le fond du paysage, les arbres en feuilles, la campagne, le cours d'eau, etc., S^t Jean au premier plan revêtu de sa robe rouge: le tout forme un tableau aux teintes riches et chaudes, d'un coloris doux et harmonieux, d'une exécution qui rappelle l'œuvre des grands peintres flamands de l'époque primitive.

Au bas de ce feuillet se trouvent les armoiries de Philippe de Clèves, avec heaume et cimier, supportées par des anges.

Peinture paginale. S^{te} Barbe, (1) martyre, portant une tour sur un livre, habillée de rose, aux manches intérieures vertes, aux revers bleu tendre, avec la coiffure des dames nobles de l'époque. Tout
autour,

(1) S^{te} Barbe est représentée trois fois dans ce livre, qui commence d'ailleurs avec les heures de la sainte; de même les traits de S^t Christophe y sont plusieurs fois reproduits. Philippe de Clèves fut capitaine et amiral de la mer: on s'explique dès lors la préférence donnée, dans les citations, à ces saints invoqués spécialement dans les voyages et dans les grands dangers.

(*) Nous avons pu donner une description si complète des miniatures grâce à l'obligeance de Mlle Louis, conservateur du musée d'Arenberg.

1. fol. 3 à 14.

2. fol. 15.

3. fol. 17 V^e et 18.

autour, aux marges, ce sont des scènes de martyre, allusions à la vie de S^e Barbe, d'un grand réalisme et peintes dans des tons doux et chauds avec une richesse de détails et de couleurs remarquables.

4. fol. 29.

Antiennes de la Vierge. *Ad salutandum Mariam: Salve Regina etc.* Page dont les bordures représentent des bijoux du temps.

5. fol. 32 V^e

Miniature paginale. La conception de Notre Dame. Au milieu, la S^e Vierge, assise; à sa droite est agenouillé David et à sa gauche Salomon. Le fond représente de grands bâtiments, un couvent peut-être.

6. fol. 33.

La « Salutation Angélique. »

7. fol. 34.

Ici et aux pages suivantes sont représentés le Crucifiement du Divin Rédempteur et les Saintes Plaies: à cette page, on voit d'abord le Christ en croix, entouré de nuages. *Ad ymaginem Christi crucifixi. Omnibus, etc.*

8. fol. 35

La croix seule, nue, avec, comme perspective, la vue d'une ville, de ses tours et églises, le tout de teinte bleuâtre et de belle exécution: Cette vue semble rappeler la ville de Cologne ou celle de Bruges.

9. fol. 36

Buste de Notre Seigneur, couronné d'épines, vêtu de rouge écarlate, peinture d'une grande finesse; visage aux traits empreints de douleur profonde et troublante; le fond est peint en ce beau ton bleu de l'époque. *Ad caput et coronam spineam.*

10. fol. 37

Main droite transpercée, avec un nuage. *Ad vulnus dextre manus.*

11. fol. 38

Main gauche transpercée, avec nuages. *Ad vulnus sinistre manus.*

12. fol. 39

L'homme de douleur. Sur fond d'or, buste nu du Christ couronné et au cœur percé. *Ad vulnus lateris Christi.* Peinture d'expression douloureuse, de teinte réaliste marquant bien la paleur livide du corps blessé du Christ.

13. fol. 40

Pied droit transpercé, dans des nuages. *Ad vulnus dextri pedis.*

14. fol. 41

Pied gauche transpercé, entouré de nuages. *Ad vulnus sinistri pedis.*

Ces miniatures dénotent un grand art et sont de la même main; elles sont pleines de coloris et de réalisme.

15. fol. 42

La S^e Vierge assise ayant l'enfant Jésus sur les genoux; à sa droite S^t Jean-Baptiste, à sa gauche un ange aux vêtements blancs. *Ad Mariam Virginem.* Les dessins de la bordure représentent des médailles pieuses, des ex-voto, sur fond rouge.

16. fol. 43

S^t Jean l'Évangéliste, vêtu de gris, tenant un calice; le fond est formé d'une draperie rouge, ornée de dessins d'or à la manière des primitifs. *Ad Sanctum Johannem Evangelistam.*

17. fol. 48

S^t Athanase: *Canticum Sancti Athanassii*; tête admirablement expressive, vêtements sacerdotaux peints avec grand soin et détails.

18 fol. 53 V^e

La S^e Trinité. *Memoria de Sancta Trinitate*, peinture en grisaille, sur fond d'or.

19. fol. 55 V^e
(*) Cette page présente beaucoup de traits de ressemblance avec l'Annonciation attribuée à G. David vente Somsée (cat. n° 547) 20 fol. 68 V^e.

Miniature paginale. L'Annonciation. Marie et l'apparition de l'ange gardien. (*) *Incipiunt hore beate Marie Virginis secundum usum romanum.* La figure de la Vierge est d'une grande douceur; bordure formée de violettes croisées avec la lettre P. La page suivante, fol. 56, n'a que des plumes de paon pour bordure.

La Visitation de la S^e Vierge à S^e Elisabeth. *Ad laudes.* Intéressante miniature, aux teintes rouges, bleues, vertes, harmonieusement

ment combinées, aux figures douces et naturelles; le fond représente un charmant paysage avec couvent et plaine.

21. fol. 77 V^o La naissance du Sauveur avec la S^{te} Vierge et S^t Joseph. *Ad primam. Deus in adjutorium*, etc.

22. fol. 83 L'annonce de la naissance du Rédempteur aux bergers. *Ad tertiam*. La bordure est curieuse, elle nous donne la reproduction d'oiseaux et de cages d'oiseaux.

23. fol. 88 L'Adoration des rois mages. *Ad Sextam*. Le fond est gris; les vêtements des visiteurs, peints en or mat, sont remarquables pour l'époque.

24. fol. 93 La Présentation au temple. *Ad nonam*. Perspective d'une église.

25. fol. 104 Le Couronnement de la S^{te} Vierge. *Ad completorium*. Le fond est rouge, les nuages sont formés de têtes d'anges, belle peinture de Dieu le Père et de la S^{te} Vierge.

26. fol. 109 V^o L'Ange qui montre le ciel à David. *Septem psalme Penitentia*. L'ange tient en main trois flèches. Au fond, un château, avec pont-levis, cours d'eau, champs, d'une très belle perspective.

La page suivante a une bordure marginale curieuse : elle représente un grand cierge, orné de fleurs, auquel sont suspendus des écussons; des personnes prient ou allument des cierges.

27. fol. 112 Litanies des Saints.

28. fol. 121 V^o L'Ange gardien offrant un sceptre à un jeune seigneur agenouillé. *Ad proprium Angeli*. Cet ange est revêtu d'une chape; le jeune seigneur agenouillé a les mains jointes et se trouve près d'un dais. Suivant un usage très fréquent, le miniaturiste a probablement voulu donner ici les traits de Philippe de Clèves, du seigneur qui avait commandé le livre d'Heures. (*)

(*) Parfois même le peintre traçait également son portrait dans une des miniatures.

29. fol. 123 S^t Christophe. *De Sancto Christoforo*, antienne; grande peinture; les bordures marginales représentent des sauvages allant au secours d'un de leurs chefs qui combat, sur un monstre, un chevalier armé et monté sur un dragon.

30. fol. 124 S^t Sébastien. *De Sancto Sebastiano*; belle peinture.

31. fol. 126 S^t Georges. *De Sancto Georgio*; un chevalier armé, sur un cheval richement harnaché, combat un monstre énorme. Tableau plein de finesse et de coloris; belle perspective du fond, vaste et rempli.

32. fol. 127 V^o S^t Laurent. S^t Adrien.

33. fol. 128 V^o S^t Julien. Barque contenant un rameur, et une femme munie d'une lanterne, et au milieu S^t Julien orné d'une auréole.

34. fol. 130 V^o Dessin à la plume, sur papier, cintré d'en haut, collé sur le feuillet. Il représente la tête du Christ couronné d'épines, d'énergique et douloureuse expression.

35. fol. 131 V^o Groupe de Saintes: S^{te} Catherine, S^{te} Marguerite, S^{te} Marthe, S^{te} Christine, S^{te} Barbe.

36. fol. 132 V^o Bordure en grisaille, reproduisant la façade d'une église gothique, d'une architecture finement ciselée; devant le temple, des enfants jouent avec des encensoirs, faits de vulgaires pots: mœurs enfantines conservées de nos jours.

37. fol. 133 Dans la cour d'un couvent, S^{te} Anne se repose pendant que la S^{te} Vierge se promène tenant l'enfant Jésus sur les bras: scène familiale bien rendue.

38. fol. 134 V^o Encore

39. fol. 136 V*

Encore S^r Barbe, marchant et tenant une palme de la main gauche. Elle se trouve près d'une grande tour.

40. fol. 138

Fête de tous les Saints : Groupe de divers Saints, en grisaille. Groupement de l'époque, bien exécuté.

41. fol. 140

Groupe de Saints : S^t Denis, S^t Georges, S^t Blaise, S^t Gilles, S^t Christophe.

42. fol. 143 V*

Miniature paginale. La Mort et sa pourriture: page d'expression sombre, d'un réalisme effrayant.

43. fol. 142 V*

On a également collé un dessin à la plume, légèrement colorié, fait sur papier. Il représente l'Homme de douleurs, le recto du feuillet suivant donne le pendant, la Mère de douleurs.

L'examen attentif de ces miniatures nous permet de dire que deux au moins et peut-être trois peintres y ont contribué.

Une série de ces peintures est facile à reconnaître : les figures sont caractéristiques, les cheveux, la barbe d'une facture un peu sauvage, le nez large, les narines fort dilatées, la bouche aux lèvres épaisses, la tête assez grosse et ronde, les yeux trop fixés et durs. Telles sont les miniatures données aux N^{os} 5 (fol. 32^{vo}), 16 (fol. 43), 18 (fol. 53^{vo}), 21 (fol. 77^{vo}), 23 (fol. 88), 24 (fol. 93), 25 (fol. 104), 26 (fol. 109^{vo}), 29 (fol. 123), 30 (fol. 124^{vo}), 34 (fol. 130^{vo}), 38 (fol. 134^{vo}), 40 (fol. 138).

Une seconde série de peintures révèle un coloris harmonieux, les figures sont d'une grande douceur et d'une beauté plus fine, les traits sont agréables, le dessin correct, le tout d'expression parfaite. De ce nombre nous pouvons compter les N^{os} 2 (fol. 15), 3 (fol. 17^{vo} et 18), 15 (fol. 42), 17 (fol. 48), 19 (fol. 55^{vo}), 20 (fol. 68^{vo}), 22 (fol. 83), 28 (fol. 121^{vo}), 31 (fol. 126), 32 (fol. 127^{vo}), 33 (fol. 128^{vo}), 36 (fol. 132^{vo}), 39 (fol. 136^{vo}), 41 (fol. 140).

On peut, je crois, y ajouter les peintures relatives au Crucifiement du Sauveur et à son Couronnement d'épines : elles sont tout spécialement soignées ; elles portent ici les N^{os} 7 (fol. 34), 8 (fol. 35), 9 (fol. 36), 10 (fol. 37), 11 (fol. 38), 12 (fol. 39), 13 (fol. 40), 14 (fol. 41).

Les autres peintures sont d'un caractère moins précis : sont-elles l'œuvre des deux premiers peintres ou ont-elles été exécutées par une autre main ?

Au folio 68, une miniature semble y avoir été autrefois collée. Au-dessous du cercle qui l'encadrait, on lit :

Johannes infantem, Infans, veneratur JESUM quid mirum ?

In matris latitans quem noverat alius ?

— Ce qui frappe avant tout dans ce livre, c'est la fréquente reproduction d'armoiries, des mêmes armoiries. L'usage existait d'accompagner les Heures, surtout le calendrier, des portraits du propriétaire, de sa famille, de ses armes, de ses emblèmes, de ses devises, de vues de son manoir ou de son pays. (*)

Les armes sont ici sept fois peintes, à savoir aux feuillets 18, 43, 48, 121^{vo}, 230^{vo}, 233 et 15 (ici, l'écusson est surmonté du casque et de la tête de bœuf de la famille de Clèves ancien, supporté par deux anges).

Nous identifions ces armoiries :

« Un écu écartelé de Clèves et de la Marck, à la fasce échiquetée,

(*) Lecoy de la Marche (A) Les manuscrits et la miniature. Paris 1885, p. 222.

quetée, ayant sur le tout l'écusson de Bourgogne, blasonné à la manière de Jean-sans-Peur, » c'est-à-dire : « Ecartelé aux 1 et 4 d'azur semé de fleur-de-lis d'or à la bordure componée d'argent et de gueules; aux 2 et 3 bandé d'or et d'azur, à la bordure de gueules. Sur le tout, d'or au lion de sable, armé et lampassé de gueules. »

Parmi les membres de la famille de Clèves de la Marck, seules les personnes qui suivent ont pu, par leurs alliances, porter des armoiries de ce genre :

I. *Adolphe II*, comte, puis duc de Clèves, comte de la Marck.

(1373-1448). Epouse : 1) Agnès de Bavière (1400); morte 1401.

2) Marie, 2^e fille de Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne, comte de Flandre, (1405); morte 1463.

Armes: Ecu de Clèves seul; ou même écu accolé à celui de la Marck. (1)

II. Enfants : a) *Jean I* duc de Clèves, comte de la Marck.

(1419-1481). Epouse : Elisabeth de Bourgogne, sa parente, fille unique de Jean, comte d'Etampes et de Jacqueline d'Ailly, (1459); morte 1483.

Armes: Deux écussons penchés, l'un de Clèves, l'autre de la Marck, celui-ci timbré d'un heaume couronné, avec un vol pour cimier. (2)

b) *Adolphe* de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravestein, etc.

(1425-1492) Epouse : 1) Beatrix, fille de Don Pedro de Portugal (1453) morte en 1462.

2) Anne de Bourgogne (1470), fille de Philippe-le-Bon et de Jacqueline van Steenberghe, morte en 1508.

Armes: Ecu incliné, écartelé de Clèves et de la Marck, ayant sur le tout l'écusson de Bourgogne blasonné à la manière de Jean-sans-Peur, timbré d'un heaume couronné représentant une tête de bœuf et supporté par un lion. (3)

c) Catherine, née 25 mai 1417, épouse d'Arnold d'Egmont, duc de Gueldre, mort en 1476.

III. Fils du 1^{er} mariage d'Adolphe :

Philippe de Clèves et de la Marck.

(1456-1528) Epouse : Françoise de Luxembourg, dame d'Enghien (1485), morte en 1523 à Wynendaele.

Armes: Ecu écartelé de Clèves et de la Marck, à la fasce échiquetée, avec Bourgogne à la manière de Jean-sans-Peur sur le tout, timbré d'un heaume à tête de bœuf bouclée et couronnée. (4)

On peut donc attribuer à Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravestein, les armes représentées plusieurs fois dans le livre

(1) Fahne Dortmund, Urkundenbuch, II 208; cité avec les n^{os} suivants dans l'ouvrage du B^{re} de Chestret de Haneffe: Histoire de Maison de la Marck, 1898, pp. 44 et suiv. — Douet d'Arcq, N^{os} 11079, 11080.

(2) Vredius (O), Historia comitum Flandriæ. Genealogia comitum Flandriæ. Bruges, 1642, grand in-4^e, tome I (2^e partie) p. 119. — Gilliodts-Van Severen, Inventaire des archives de la ville de Bruges, t. VI p. 129.

(3) Vredius t. I. (2^e partie), pp. 121, 122, tableau 18. — Demay, Inventaire des sceaux de la Flandre. Paris 1873. t. I. N^o 123, 124. — Van Mieris, Historie der Nederlandsche vorsten, La Haye, 1732 t. I. p. 249. Armes avec heaume et tête de bœuf sans anneau, couronnée, écu penché, soutenu par un lion.

(4) Vredius t. I. (2^e partie) pp. 121, 122 tableau 13. — Demay, Inventaire des sceaux de la Flandre t. I. N^o 126, p. 23; écu droit, ayant pour heaume la tête de bœuf seul, avec anneau, sans supports.

livre d'Heures ; une fois seulement on trouve l'écu timbré d'un heaume et surmonté de la tête de bœuf.



Nous donnons ici le dessin du sceau de Philippe de Clèves tel qu'il est reproduit dans Vredius, et dont les armoiries sont identiques à celles du manuscrit :

D'autres preuves d'ailleurs abondent, qui nous permettent d'affirmer que le manuscrit a été composé pour ce grand seigneur.

Sans parler des jetons frappés par Philippe de Clèves et qui donnent le même écusson⁽¹⁾, ni des vitraux d'églises qui reproduisent les mêmes armoiries avec le portrait et le titre de « Philippe seigneur de Ravestein 1527 »⁽²⁾, nous trouverons dans le livre d'Heures même, page 33, la confirmation de ce que nous avançons plus haut : Il y a là une prière, la seule qui soit en français, que nous croyons devoir faire connaître par l'intérêt qu'elle présente au point de vue liturgique également. C'est la « Salutation Angélique » dont voici le texte :

“ La salutacion de la très noble et pure conception nostre dame. O glorieuse Vierge Marie je te salue o tres digne mère de Dieu concheue sans pechie originel. Je te supplie que avec leuil de ta pitie veuillies regarder moy PHELIPPE pecheur et illuminer et purifier mon cueur et maintenant et tousiours ton filz pryer pour moy a celle fin que je soye de la malice de tous traitres et envieux et aussi de mort soudaine delivre et à la fin avec victoire prouffitable de tous mes ennemis visibles et invisibles soye en sa joye perdurable colloque amen ”.

N'est-ce pas certainement *Philippe de Clèves*? Mieux encore, au feuillet 55^{vo}, nous voyons toute une bordure enluminée, encadrée de violettes croisées avec la lettre majuscule P. C'est évidemment le chiffre de Philippe de Clèves : ⁽³⁾ usage courant dont on connaît plusieurs exemples, tel le chiffre VE du célèbre manuscrit de Jean de Berry.⁽⁴⁾

Nous ajouterons qu'à l'exposition permanente de manuscrits de la Bibliothèque de Bourgogne, à Bruxelles, on peut voir dans un volume grand in-folio, intitulé *Légende dorée* les mêmes armoiries que celles qui

(*) Delisle (L.) Le cabinet des manuscrits de la bibliothèque royale, Paris, 1868, tome I p. 58. — Idem. Les livres d'heures du duc de Berry Paris 1884, pp. 33, etc.

(1) Van Mieris, *Historie der Nederlandsche vorsten* t. I. 395. t. II. 284. — *Revue Belge de numismatique*, 1864, pl. XIV n° 1 et 2. — Médaillier de la S^{te} Maison d'Arenberg : 2 types du jeton de Philippe de Clèves.

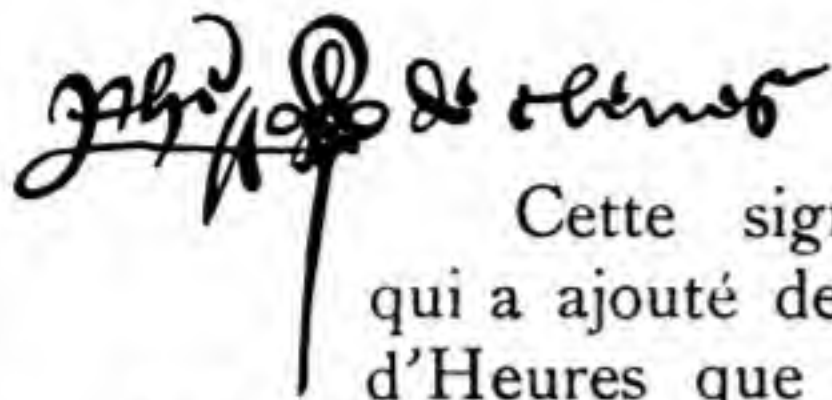
(2) B^{re} de Chestret de Hanefte : *Histoire de la maison de la Marck*, Liège, 1898. La planche de la p. 54 reproduit le vitrail de l'église Saint-Martin à Liège. — Devillers, (L.) : *Mémoire sur l'église de Sainte Waudru à Mons*, 1857 p. 35. Un vitrail y représente l'Adoration des Mages et donne les portraits de Philippe de Clèves et de son épouse, leurs patrons et leurs armoiries. Le mausolée qui fut érigé à la mémoire de Philippe de Clèves et de son épouse dans l'église des Dominicains à Bruxelles portait les mêmes armoiries. (Leroy (J). *Le grand théâtre sacré du Brabant*. t. I. p. 260.)

— Rappelons aussi la tapisserie « Le Roi Modus et la Reine Ratio », ornée au centre des armes de Philippe de Clèves absolument identiques à celles du manuscrit : M. Destree croit qu'elle a été exécutée à Enghien même, pour le seigneur de Ravestein, Philippe de Clèves, et avant 1513 (*Étude sur l'industrie de la tapisserie à Enghien* fol. 12). — Cette pièce admirable est exposée actuellement au Palais de S. A. S. Mgr. le Duc d'Arenberg à Bruxelles.

(3) Cette même majuscule, P, se retrouve sur les murs de la chapelle gothique que firent construire au parc d'Enghien le seigneur Philippe de Clèves et son épouse Françoise de Luxembourg; mais le P est accompagné de la lettre F et d'un chiffre spécial, non encore identifié : Ces initiales et ce signe ont été reproduits, à l'époque moderne, avec les mêmes armoiries de Philippe de Clèves, sur les murs de la grande salle de l'Hôtel dit Ravenstein (au lieu de Ravestein) à Bruxelles. — Le vitrail de Mons porte également les deux initiale P et F.



qui sont peintes dans le manuscrit d'Arenberg, et à la fin du volume, la signature suivante : (*)



(Philippe de Clèves)

Cette signature dénote la même main que celle qui a ajouté des prières ou des invocations dans le livre d'Heures que nous analysons.⁽¹⁾

Enfin, rapporter le livre d'Heures à ce seigneur cadre bien d'ailleurs avec ce que l'on connaît de ses goûts littéraires. Il fut certes un grand guerrier, un capitaine des plus habiles, mais il passa une bonne partie de sa vie à Enghien, dans son château de Wynendaele et dans son hôtel à Gand, étranger aux affaires, occupé de la culture des lettres. C'est là qu'entouré des tableaux et des statues antiques qu'il avait rapportés d'Italie et au milieu de sa riche bibliothèque qu'il écrivit un traité d'art militaire qu'il dédia à Philippe le Beau.

Le livre d'Heures du Palais d'Arenberg est donc bien composé pour Philippe de Clèves et de la Marck, seigneur de Ravestein, de Herpen, de Wynendaele, de Thourout, duc de Coimbre, appelé aussi « Philippe Monsieur ». ⁽²⁾

Il est difficile de fixer l'époque de sa vie où il fit composer ce livre d'Heures. Nous croyons que la miniature du feuillet 121^{vo} représente Philippe de Clèves même, avec son ange gardien.

Ce portrait, en effet, offre beaucoup de ressemblance avec celui que reproduit le B^{on} de Chestret de Haneffe ⁽³⁾ d'après un dessin du temps de la Bibliothèque d'Arras et un autre donné par le même auteur d'après la figure du vitrail de l'église S^t Martin à Liège. ⁽⁴⁾ On peut encore présumer de cette ressemblance en comparant le personnage peint dans le livre d'Heures avec le portrait de Philippe de Clèves tel qu'il parut au milieu du mausolée érigé en son honneur dans l'église des Dominicains à Bruxelles, ⁽⁵⁾ et tel qu'il figure encore, avec son épouse, et deux patrons, sur le beau vitrail de la collégiale de S^{te} Waudru à Mons. ⁽⁶⁾

Philippe



(1) Dans ce même volume de la Bibliothèque royale, on trouve les deux initiales P et F en lacs d'amour; il ne s'agit plus de P seul mais de P F (et non de P C), c'est-à-dire Philippe et Françoise, prénoms du seigneur de Ravestein et de son épouse, reliés par un nœud finement tracé. Ce détail indique que ce livre est postérieur à 1485, date du mariage de Philippe de Clèves.

(2) On peut consulter, au sujet de Philippe de Clèves :

Matthieu. (E) Histoire de la Ville d'Enghien. Mons, 1876, pp. 121-125. — Guillaume, le dernier héros du moyen-âge en Belgique (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 2^e série, tome XXIX. p. 261-290. — B^{on} de Chestret de Haneffe, Histoire de la Maison de la Marck, Liège, 1898, pp. 53 et suivantes. Doren: Inventaire des archives de la ville de Malines f. IV. 1866, p. 22, 28, 43. — Bulletin de la commission royale d'histoire, 2^e série tome II p. 317 etc. — Biographie Nationale, etc.

(3) La femme de Philippe de Clèves mourut le 5 Décembre 1523, et fut inhumée dans l'église des Dominicains aujourd'hui démolie. Le seigneur de Ravestein fit restaurer cette église en 1524, la dédia à St. Philippe et y fit ériger pour son épouse et pour lui un monument funéraire qui ne le cédait en rien à celui d'Adolphe de Clèves, son père. Ce monument, où il figure lui-même, est reproduit dans : Leroy (J), Le Grand Théâtre Sacré de Brabant, t. I. p. 260; Hymans: Bruxelles à travers les âges, T. I, pp. 379-380. Voir aussi à ce sujet: Rombaut, Bruxelles illustré, tome II. 1779, pp. 262 à 266.

(4) Ce vitrail, qui représente l'Adoration de Mages, est un don fait à l'église S^{te} Waudru par Philippe Clèves et Françoise de Luxembourg. Il a été érigé en 1514. Sur une des banderoles qui l'ornent, on peut y lire cette devise du seigneur de Ravestein: *A james vous seul.* (Devillers (L), mémoire etc., p. 35).

Remarquons que dans toutes ces reproductions, Philippe de Clèves apparaît sans barbe: l'inscription, « Ph. de ravestein duc en cleve X, « Phe. de ravestain duc en cleve » peinte sur un tableau du Musée Ancien des Beaux-Arts à Bruxelles (salle gothique), nous, paraît bien douteuse la peinture même nous représentant un seigneur avec longue barbe.

(*) Manuscrit n° 9282-85, (nouveau n° 3423): Jacques de Vo-ragine, La Légende dorée, version de Jean de Vignay avec supplément; analysé dans: van den Gheyn (J), S.J.; Le catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, 1905, t. V. pp. 396-397.

(*) B^{on} de Chestret de Haneffe, Histoire de la Maison de la Marck, etc. Liège, 1898, p. 51.

(*) Verrière donnée en 1527 par Philippe de Clèves, id. p. 54. — Testament de Philippe de Clèves, dans les Bulletins de la Com. royale d'histoire de Belgique, 5^e série, t. IX. n. 2., p. 223-235.

Philippe de Clèves vraisemblablement représenté ici, a les traits encore jeunes ; il n'est pas encore revêtu des insignes de l'Ordre de la Toison d'Or, qu'il reçut en 1483. On peut en conclure que le livre a été commandé et exécuté avant 1483. Toutefois, la preuve de l'absence du collier de la Toison d'Or ne suffirait pas seule : créé chevalier de l'Ordre en 1483, Philippe de Clèves cessa d'en faire partie à partir de 1489, par suite de ses démêlés politiques avec l'Archiduc Maximilien d'Autriche.

D'autre part, il s'est marié à la fin de l'année 1485 : aurait-il fait faire le livre d'Heures à cette occasion ? Ce n'est pas probable ; d'après l'usage courant, les armes de son épouse, de Françoise de Luxembourg, auraient été accolées aux siennes. C'est ainsi qu'on les rencontre partout ailleurs dès leur mariage : sur les vitraux de Liège, de Mons, sur la tapisserie « Le Roi Modus et la Reine Ratio » du Palais d'Arenberg, etc.

On peut donc admettre que le livre d'Heures de Philippe de Clèves fut achevé avant 1483 ou 1485 au plus tard, dates de l'élévation de ce seigneur dans l'Ordre de la Toison d'Or et de son mariage. Rien n'empêche cependant de supposer que quelques miniatures aient été ajoutées ou achevées après cette époque.

Voilà l'origine du livre d'Heures de Philippe de Clèves et les raisons que nous avons de lui en attribuer la propriété avec certitude.

— Peut-on connaître l'auteur ou les auteurs de ce livre ? Des volumes de ce genre exigeaient toujours le travail de plusieurs, un calligraphe, un enlumineur ou miniaturiste, un brodeur, un relieur, etc.

L'écriture, la composition des lettrines, des miniatures, des peintures marginales semblent indiquer comme pays d'origine le Brabant, et comme époque la fin du XV^e siècle. (*)

(*) Reusens: *Eléments de paléographie* Louvain, 1899 pp. 321 et suivantes.

L'écriture présente beaucoup d'analogie avec celle que l'on trouve dans les manuscrits de l'Ecole de Rouge-Cloître, dont de nombreux spécimens sont exposés à la Bibliothèque de Bourgogne ; il est fort vraisemblable que le livre d'Heures de Philippe de Clèves soit sorti des ateliers de ce couvent. (1)

La date que nous attribuons à la composition de ce manuscrit nous reporte d'ailleurs à l'époque de splendeur de l'Ecole de Rouge-Cloître. Sous le règne de Jean-sans-Peur et de Philippe-le-Bon, (1404-1467), les « scriptoria » monastiques des Pays-Bas furent célèbres, on cite principalement ceux des couvents de Gembloux, Grimberghe, Afflighem, Villers, Parc, Heylissem, des prieurés de la forêt de Soignes, tels que Rouge-Cloître, Groenendael, Sept Fontaines : « pépinières d'habiles et savantes calligraphes et de bons dessinateurs ». On place surtout les beaux volumes de Rouge-Cloître encore aujourd'hui à un rang très élevé en bibliographie, à cause de leur beauté et de leur perfection. (2)

Quant

(*) Marchal (J) *catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale des ducs de Bourgogne*, t. I. résumé historique fol. LXXX à LXXXIII.

(1) Les fleurs, les figures marginales, les encadrements du manuscrit d'Arenberg se retrouvent en plusieurs volumes qui sont exposés à la bibliothèque royale de Bruxelles: Par exemple le manuscrit n° 148 du catalogue publié par le R. P. van den Gheyn t. II. p. 177. Le ms 1150 de la bibliothèque royale provient de Rouge-Cloître, il est de la même écriture que le manuscrit 72 du Palais d'Arenberg.

Quant aux miniatures, la plupart sont jolies ; quelques-unes, d'une finesse d'exécution et d'un coloris remarquables, trahissent la main d'un maître. C'est un fait connu que les grands peintres ont travaillé aux enluminures des manuscrits. (1)

Peut-on trouver trace des noms des auteurs du livre d'Heures de Philippe de Clèves ?

Il semble que oui. Au feuillet 41^{vo}, on lit au bas de la page ces mots, écrits à l'encre rouge, en caractères majuscules, et d'une époque ancienne :

HVGONIS VERGOVS
ELV DEPICT.
IA MANVS

Il s'agit là évidemment de Hugo van der Goes. Est-ce sa signature même ? ou bien, ces mots ont-ils été tracés par une autre main que la sienne ; mais alors dans quel but ?

Il est clair que cette phrase indique que le grand peintre flamand a contribué à l'ornementation de ce livre d'Heures. Il y a là, à côté de son nom, un petit espace libre, où l'on remarque encore des traces d'une page qui y fut collée. Beaucoup de livres d'Heures ont leurs plus belles miniatures peintes sur des feuilles séparées et fixées dans un encadrement aux feuillets du livre. Est-ce cette miniature, qui a disparu depuis longtemps, dès avant l'époque où le livre est entré dans la collection des manuscrits d'Arenberg, qui a été exécutée par H. van der Goes ? Et alors, que représentait-elle ? Il nous a été impossible de faire revivre les mots effacés, qui auraient peut-être pu résoudre cette question.

D'autre part, il n'est pas vraisemblable que le nom du grand artiste ait été tracé dans ce livre d'Heures pour cette seule miniature, qui, vu l'espace réservé à cet endroit, ne pouvait mesurer que quelques centimètres. Il est donc probable que d'autres peintures qui ornent le manuscrit d'Arenberg sont de la main de van der Goes. Une étude comparée des miniatures et de ses tableaux pourrait peut-être élucider le problème.

Nous remarquons que la peinture paginale qui se trouve en regard de son nom représente la S^{te} Vierge assise, tenant l'enfant Jésus sur les genoux, ayant à sa droite S^t Jean-Baptiste, à sa gauche un ange aux vêtements blancs.

Au feuillet 77^{vo} est peinte la Nativité du Sauveur, page qu'on pourrait également rapporter au texte qui accompagne le nom de van der Goes, *lij (?) depict. (propr) ia manus :*

L'écurie est pauvre, ouverte au vent et au froid ; l'enfant Jésus est couché, non dans une crèche, mais sur le sol même. La S^{te} Vierge est devant lui, à genoux, les mains jointes, et S^t Joseph se prosterne également. Le bœuf et l'âne sont couchés au second plan.

Or, si on met ce petit tableau en regard de l'*Adoration des Bergers*, des Offices de Florence, on est frappé de la ressemblance dans

(1) Voici quelques exemples cités par LECOY DE LA MARCHE. *Les manuscrits et les miniatures*, Paris 1885, pp. 248 et suivantes. On reconnaît le faire des van Eyck dans la composition du bréviaire du duc de Bedford, beau-frère de Philippe-le-Bon ; la peinture des miniatures montre bien le coloris éclatant qui distinguait ces maîtres ; leurs disciples sont appelés par le duc Jean de Berry, par le roi René et par divers grands seigneurs pour leur peindre des tableaux ou des livres d'Heures ; on attribue à Roger van der Weyden la superbe miniature de l'*Histoire générale du Hainaut*, qui se trouve à la bibliothèque de Bourgogne, et on cite Memling, Gérard de Gand et Liévin d'Anvers comme les auteurs du célèbre bréviaire du Cardinal Grimani (bibliothèque de Venise). Certaines miniatures du XIV^e siècle doivent être considérées comme de vrais tableaux en gouache, rappelant étrangement les œuvres des premiers peintres vraiment primitifs. etc. etc.

dans le faire de ces deux peintures. Certes, l'exécution diffère, elle ne pouvait être la même pour un grand tableau et pour une miniature de quelques centimètres, à laquelle van der Goes ne devait certainement pas attacher autant d'importance. La miniature se présente donc sous des dehors plus simples.

Mais on y retrouvera l'esprit de van der Goes : Mise à côté de l'*Adoration des Bergers* de Florence, seule œuvre authentique certaine du grand peintre flamand, la miniature représente la même Vierge, dans la même attitude, à genoux, et ayant les mains jointes du bout des doigts seulement ; dans les deux tableaux, les amples vêtements de la Vierge sont liés à la ceinture et drapés autour d'elle ; la tête est également penchée vers la gauche, les cheveux tombant des deux côtés et les yeux baissés vers l'Enfant.

D'autres détails de ressemblance sont frappants : l'attitude de S^t Joseph, les mains jointes, à genoux ; la barbe assez courte ; la figure elle-même. Les anges qui planent au-dessus du Divin Enfant, la gerbe de paille qui gît à ses côtés : tout cela rappelle étroitement le panneau central du triptyque de la famille Portinari, que l'auteur a dû connaître, directement ou par une copie.

Le fait de la coopération artistique de van der Goes à l'exécution du livre d'Heures peut facilement être admis. Le volume a été composé avant 1483 : le talent de van der Goes, quelques années avant cette date, était dans son plein épanouissement.

Né à Anvers, van der Goes fit partie de la corporation des peintres à Gand, de 1465 à 1475 ; en 1476, il se retira au couvent des chanoines réguliers de l'ordre de S^t Augustin à Rouge-Cloître, sans toutefois abandonner sa palette : c'est là qu'il mourut en 1482.⁽¹⁾ On le donne comme héritier direct du grand style des van Eyck. L'œuvre de van der Goes est ainsi jugée par Siret : « Sentiment sévère, dessin correct et savant, plus naturaliste qu'idéaliste. »⁽²⁾ — « Traducteur impitoyable de la réalité dans son paysage autant que dans ses figures, il se signale par une grande netteté de traits... La précision des contours confine à la sécheresse, l'éclat du coloris à la crudité. Dans la forme, il cherche peu l'élégance. *Ses mains sont caractéristiques, correctement dessinées ; d'ailleurs elles sont trapues, noueuses ; même chez les femmes.* Ses têtes masculines, superbes d'énergie parfois, laissent surtout apprécier sa valeur ».⁽³⁾

« Il dessinait parfaitement la figure et la tête, qu'il faisait forte et ronde, selon la coutume de quelques maîtres de cette époque ; il dessinait d'une manière savante surtout les portraits, les mains et les pieds et tout ce qui n'est pas idéal. Beauté et forme délicate des mains et des bras, comparativement à la simplicité des plis de la draperie ».⁽³⁾

Au

(*) Hymans (H) : L'Exp. Pr. Fl. Paris Gazette des Beaux Arts. 1902, pp. 40, 41.

(1) Wauters (A) : Histoire des environs de Bruxelles, 1855, t. III, p. 58. — Même auteur : Hugues van der Goes ; sa vie, ses œuvres. — H. van der Goes fut atteint d'aliénation mentale en 1481, au retour de son voyage en Allemagne. Mais il travailla jusqu'à cette date pour de nobles clients et sa mort laissa inachevées de nombreuses commandes. — S. Pierron : Histoire de la Forêt de Soigne, Bruxelles 1905, p. 459. — L'art moderne 1904, n° 32, 7 août.

(2) Siret : Dictionnaire des peintres. Immerzeel (J) De levens en werken der hollandsche en vlaamsche kunst-schilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, 2^e partie, Amsterdam, 1843, p. 62. — Messenger des sciences historiques, Gand 1833, t. I, 417 ; — 1841, 311 ; 1842, 214.

(3) Crowe et Cavalcaselle : Les anciens peintres flamands ; édition française annotée par Pinchart et Ruelens. Bruxelles, 1862 — 65, tome I, pp. 129 à 139.

Au couvent de Rouge-Cloître (1476-1482), il reçut la visite de plusieurs grands seigneurs. Philippe de Clèves s'y rendit également.⁽¹⁾ C'est dans une de ces nombreuses visites qu'il a pu rencontrer le peintre.

L'indication, si clairement exprimée, du livre d'Heures nous fait savoir que van der Goes, comme beaucoup de grands artistes, s'est occupé aussi de miniature.

Cette révélation est d'autant plus vraisemblable que la composition du livre même semble bien marquer, on l'a vu, le travail de Rouge-Cloître.

Si van der Goes n'a pas coopéré directement au volume, on a pu y coller un des petits chefs-d'œuvre du peintre, pour rehausser le livre, en considération du grand personnage qui le commandait. Voilà ce qu'établit l'inscription du livre d'Heures de Philippe de Clèves.⁽²⁾

— Etant admis que van der Goes a pu connaître le seigneur de Ravestein, Philippe de Clèves, et qu'il a travaillé à son livre d'Heures, nous pouvons corroborer, comme conséquence, l'opinion qui attribue à van der Goes un tableau de Glasgow.

(*) N° 100
du catalogue.

On a pu voir, à l'Exposition de Bruges^(*) *le portrait de chanoine, avec St Victor ou St Maurice* appartenant au Musée de Glasgow.⁽³⁾ Le tableau a été attribué à van Eyck, à van der Goes, à Memling, etc., à cause des caractères distinctifs de l'Ecole flamande que la peinture comporte : « Coloris très vif, éclatant, dessin ferme, facture surprenante ». ⁽⁴⁾

Voici ce qu'en dit M. Hymans : « Le personnage, représenté dans la peinture de Glasgow est bien de la maison de Clèves, à en juger par l'écu de « S' Victor » et par sa bannière où se répète l'escarboucle à 8 rais d'or sur fond de gueules. M. Bouchot assure qu'il s'agit de S' Georges ou de S' Michel, lesquels toujours, au XV^e siècle, ont leur écu chargé du même ornement. Nous ferons remarquer que S' Michel est rarement représenté sans ailes.

« Divers membres de la famille de Clèves furent élevés à la prélature. Il y a notamment les deux fils de Jean I (mort en 1481), Adolphe, qui fit partie du Chapitre de S' Lambert à Liège, mort en 1498, et Philippe, né en 1467, mort en 1503. Ni l'un ni l'autre ne peuvent

(1) Philippe de Clèves s'y rendit souvent, et lorsque le couvent, reconstruit après la guerre de 1488-89, fut achevé en 1500 la famille royale et les principaux courtisans s'empressèrent de l'orner : Charles V, son frère Ferdinand, Philibert de Savoie, le duc de Clèves Philippe de Ravestein, Henri de Nassau, l'évêque Evrard de la Marck, Guillaume de Croy, etc., y firent placer chacun un vitrail. — *Biographie nationale*, t. IV 1873. Bruxelles p. 152 — GUILLAUME, *Le dernier héros du moyen âge en Belgique* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique 2^e série, t. XXX p. 261 à 290). — WAUTERS (A) *Histoire des environs de Bruxelles*, t. III Bruxelles 1855, p. 357.

(2) M. S. Pierron a publié dans l'*Art Moderne* (1904, n° 32) une étude où il attribue à H. van der Goes deux des belles miniatures qui ornent les volumes de Jean Gillemans, *Hagiologium Brabantinorum* conservés à Vienne. L'*Hagiologium* a été écrit aussi à la même époque que le livre d'Heures de Philippe de Clèves, entre 1479 et 1482. L'article de M. S. Pierron souleva une vive polémique. Il aurait fallu, pour répondre aux objections, établir que van der Goes avait pratiqué l'enluminure ; c'est pourquoi nous avons cru bon de faire part à M. S. Pierron de la signature du grand artiste que nous avons trouvée dans le manuscrit d'Arenberg. L'éminent critique d'art l'a fait connaître dans l'intéressant volume qu'il vient de publier sur l'histoire de la forêt de Soigne, op. cit. p. 460. Il est nécessaire toutefois de rectifier un point : La miniature qui accompagnait vraisemblablement la signature de van der Goes aurait été dérobée, mais on ne sait où ni quand, le manuscrit lorsqu'il a été acquis par S. A. S. Mgr. le duc d'Arenberg, ne possédait déjà plus de miniature à cette page.

(3) Ce tableau est reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série, tome XXVI, p. 371. — HYMANS (H). L'Ex. des Pr. Fl., à Bruges, Paris, 1902, pp. 41, 42. — LAFENESTRE (G). *L'expos. des Pr. Fr.*, Paris, 1904, p. 87. — HYMANS (H). *La Peinture à l'Exp. des Pr. Fr.* (dans la revue *L'Art flamand et Hollandais*, 1904, p. 43).

(4) Hymans (H). L'Exp. des Pr. Fl., p. 42.

peuvent être acceptés, d'après les études de M. R. de Vauloger. (1) » Et M. Hymans croit qu'il peut s'agir dans le tableau de Jean I et de son fils. (2)

Dans cette dernière hypothèse, les deux personnages n'auraient-ils pas été revêtus du costume de seigneur ou de chevalier et ornés des insignes de l'Ordre de la Toison d'or, dont ils faisaient partie ?

D'autre part, lors de l'Exposition des Primitifs Français, en 1904, le même tableau de Glasgow reparait, et G. Lafenestre, dans l'étude qu'il lui consacre, (3) attribue cette peinture au « maître de Moulins » et l'intitule : *Donateur avec un saint guerrier* ; le donateur serait un chanoine princier, Charles d'Anjou ?

L'auteur ajoute que « le tableau est d'une facture si savante et colorée, d'une fermeté si souple et d'une maîtrise si résolue que plus d'un connaisseur hésite à y voir la main du même maître » (le maître de Moulins qui a également peint le tableau : *Donatrice avec S^{te} Madeleine*). (4) Lui-même hésite et il serait porté à le considérer comme « l'œuvre, unique, d'un grand artiste qui seul, ou presque seul, dans les premières années du xvi^e siècle, aurait su, sans sortir des traditions françaises, s'élever au niveau des plus grands portraitistes contemporains d'Italie et des Flandres ». (5) (3)

D'après M. C. Benoît, le tableau de Glasgow serait certainement une œuvre française, de la fin du XV^e siècle : L'éminent écrivain ne sait à quel peintre l'attribuer, à Foucquet, « au maître de Moulins » ? Il y reconnaît toutefois l'« esprit », mais l'esprit seulement, de van der Goes. (4)

Devant cette hésitation, il serait peut-être préférable de revenir à la première opinion, admise autrefois presque généralement, et qui consistait à voir dans ce tableau la main de van der Goes.

La signature du livre d'Heures, analysé ici, nous permet de la reprendre avec plus de vraisemblance. Si van der Goes, en effet, a connu Philippe de Clèves et a contribué à l'enluminure de son livre d'Heures, comme il résulte de cette étude, pourquoi ne pas admettre les emblèmes qui ornent le drapeau et l'écu du « saint guerrier » dans le tableau de Glasgow comme étant les armes de la famille de Clèves ? (5) Et ce guerrier ne serait-il pas Philippe de Clèves même, seigneur de Ravestein, à côté d'un chanoine, oncle ou parent du duc de Clèves ? Plusieurs membres des familles de Clèves et de la Marck occupaient vers cette époque d'importantes fonctions ecclésiastiques. Le tableau de Glasgow serait donc encore considéré comme une œuvre flamande, l'œuvre de van der Goes, et non pas d'un peintre français inconnu.

— Une série des peintures du manuscrit, d'un coloris plus doux, d'une finesse de traits remarquable, d'expression calme et charmante, sont dignes du talent de H. van der Goes : Elles représentent saint Jean

(1) *Chronique des Arts*. 1902. 26 avril, 10 et 17 mai.

(2) HYMANS (H) *L'Exp. des Pr. Fl.* Paris, 1902. p. 42.

(3) Notons aussi que M. H. Hymans, dans l'étude qu'il publie sur *L'Ex. des Pr. Fr.* continue à intituler le tableau de Glasgow *Portrait de chanoine avec saint Victor*, mais il l'attribue au « Maître de Moulins ». (*L'Art Flamand et Hollandais* 15 août 1904, pp. 43 et 44.)

(4) *Gazette des Beaux-Arts*, 3^e série. t. XXVI. pp. 368 à 373.

(5) L'identification de ces emblèmes, telle qu'elle est donnée par M. C. Benoît, ne nous paraît pas définitive. (op. cit.)

Jean l'Évangéliste, sainte Barbe, l'Ange et Marie, saint Athanase, la Visitation, la Vierge et l'Enfant, saint Georges, saint Laurent, saint Adrien, un groupe de cinq saintes, un groupe de cinq saints, peintures comprises sous les n^{os} 2, 3, 15, 17, 19, 20, 22, 28, 31, 32, 33, 36, 39, 41. Il n'est pas facile d'affirmer si le grand artiste a collaboré à ces peintures, et jusqu'à quel point il y est intervenu.⁽¹⁾

Et si le talent de van der Goes s'est caractérisé par le dessin correct des mains, qu'il peignait trapues, on pourrait peut-être lui attribuer la série des miniatures qui symbolisent les plaies du Divin Crucifié, les n^{os} 7 à 14 du livre d'Heures.

Voici une autre indication, que nous croyons précieuse également. Au bas du feuillet 122^{vo}, on lit ces mots, écrits en majuscules, à l'encre noire : **HIERONIMI BOSCH BELGAE PROPRIA MANUS**; et après cette phrase, d'une autre main : 670 *sols*.

Nous nous trouvons ici en présence, sinon d'une signature authentique de Jérôme Bosch, ce qui n'est pas confirmé ni nié, mais d'une indication précise qui nous fait connaître, comme collaborateur du manuscrit, un second peintre, un grand artiste encore.

Jérôme van Aken, dit Bos ou Bosch, de l'école hollandaise, avait la spécialité des peintures d'histoire ou de genre. Né entre 1450 et 1470, il est mort en 1516. *La tentation de St Antoine*, qui se trouve à Anvers, et le grand tableau du Musée Ancien de Bruxelles, sont signés *Jheronimus Bosch*; d'autres peintures sont signées *Bosche*, ou de son nom d'artiste, ou de son monogramme A, accompagné d'un signe étrange.

« Coloris vigoureux, dessin correct, belles draperies; tableaux recherchés; imagination très riche, mais folle et bizarre ». — Il avait une tendance à peindre des diables, des sorciers, des monstres, etc. ⁽²⁾

Il était déjà connu comme peintre en 1488; il a séjourné longtemps à Bois-le-Duc: comme H. van der Goes, il reçut la visite de grands seigneurs. Il a donc pu connaître Philippe de Clèves (1456-1528) qui dans ses voyages et ses guerres, a parcouru les environs de Bois-le-Duc, notamment lors de son expédition dans la principauté de Liège de 1482. En 1486, Philippe de Clèves fut avoué du pays de Liège et du comté de Looz, et en 1489, il retourna en Hollande, pour faire le siège de Dordrecht.

Le livre d'Heures a été composé avant 1483 ou 1485; à cette date J. Bosch exerçait peut-être déjà son art? On connaît mal la biographie de cet artiste: il a pu visiter la Belgique, ce livre le ferait supposer. J. Bosch peut avoir habité quelque temps Bruxelles, où se trouvait souvent le seigneur de Clèves, et où résidait sa femme Françoise de Luxembourg (en 1488.) D'ailleurs,

(1) On attribue aussi à H. vander Goes le tableau *La rencontre de David et d'Abigail*: cette peinture (reproduite dans HYMANS, *L'Ex. des Pr. Fl.*, Paris, 1902, p. 46), nous montre, au premier plan, une dame à genoux, qui ressemble beaucoup au portrait de sainte Barbe du livre d'Heures de Philippe de Clèves.

(2) Siret: Dictionnaire des peintres. — De Laet: Catalogue du Musée d'Anvers. — Bulletin de la Commission royale d'histoire, 1^{re} série, tome XIII, pp. 115, 119. — Pinchart (A): Archives des arts, sciences et lettres. Gand. 1860. tome I. pp. 217-270; 274-278; — Brulliot: Dictionnaire des monogrammes. Munich 1832. 1^{re} partie n^o 2. — Bartsch: tome XXI, monogrammes 5 et 111. — Messager des sciences historiques; 1833, 1841, 1842, etc. — Maeterlinck (L): Le genre satirique dans la peinture flamande. (Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique, 1903, pages 225 à 240. — Dollmayr: Etude sur Bosch, etc.

(*) Wauters (A), Histoire des environs de Bruxelles tome III, Bruxelles 1855, p. 356.

D'ailleurs, on sait que les religieux de Rouge-Cloître, en 1488-1489, par suite des guerres, sont presque tous partis pour la Hollande(*), ils ont donc pu continuer là le travail inachevé et connaître J. Bosch.

L'indication de son nom est trop claire et trop formelle pour permettre de douter de sa véracité; nous devons admettre que J. Bosch a travaillé aux miniatures du livre d'Heures de Philippe de Clèves. Quand? On l'ignore. Un seul point reste obscur: pourquoi ce mot BELGAE?

(*) Maeterlinck (L). Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles 1903, p. 225-227.

Quoique son art soit avant tout satirique, il n'est pas prouvé que J. Bosch n'ait pu produire des œuvres d'un caractère plus reposé. « Chez Bosch, nous trouvons des spécimens de satires dans tous les genres »; son esprit était satirique, philosophique et moralisateur; mais plusieurs tableaux marquent des intentions les plus sérieuses, tel que le triptyque de l'Adoration des mages, son chef-d'œuvre, etc. (*) Et les miniatures du livre d'Heures de Philippe de Clèves seraient comme des œuvres de la première manière, alors que le genre satirique n'était pas encore poussé si loin, ni exercé de façon si exclusive!

Nous pouvons facilement confirmer le fait de la coopération de J. Bosch au livre d'Heures, même par des peintures du genre satirique, de son genre préféré: une miniature, (feuillet n° 29. fol. 123,) celle-là précisément qui se trouve en regard de sa signature, nous représente St Christophe; elle a pour encadrement des sauvages poursuivant un chevalier armé, galopant sur un monstre (1); et au bout du volume, n° 42, fol. 143^{vo}, il y a encore un tableau saisissant: la Mort avec ses horreurs.

Remarquons aussi le prix de la collaboration de J. Bosch: 670 sols, plus de trente livres. Cette somme laisse croire qu'il a pu donner plus d'une miniature; on payait à cette époque un tel prix la composition de tout un livre d'Heures, calligraphie et peintures. (*)

(*) On peut en lire des exemp. dans: Pinchart (A) Archives des arts, sciences, lettres, tome I, pp. 17, 18 et tome III, p. 100. — Chambre des comptes de Lille, registre F 136, f° IIe IX^{vo}.

De ces détails se dégage l'importante conclusion que H. van der Goes et Jérôme Bosch ont collaboré aux miniatures du livre d'Heures de Philippe de Clèves, et par conséquent ont pu contribuer aussi à d'autres œuvres de ce genre. Ces deux artistes n'étaient pas connus jusqu'à présent comme miniaturistes: la révélation peut avoir les meilleures conséquences pour l'histoire de l'art. (*) Pour déterminer de façon certaine jusqu'à quel point ces peintres y sont intervenus, seuls les livres de comptes du seigneur de Ravestein pourraient nous l'apprendre. Malheureusement il ne nous a pas encore été possible de les retrouver.

(*) On en a déjà vu un exemple, p. 183.

Il est difficile de fixer les noms des autres calligraphes et peintres qui ont achevé le manuscrit. L'histoire de la miniature et de la calligraphie est fort peu connue.

Les petites miniatures qui ornent le texte du calendrier, charmantes scènes de mœurs bien exécutées, dénotent une autre main que les peintures paginales. Ces

(1) A l'Ex. des Pr. Fl., on a également attribué à J. Bosch, un St Christophe, représenté au milieu d'autres scènes que celles qui sont reproduites dans le manuscrit d'Arenberg. M. H. Hymans croit qu'il s'agit là plutôt d'une œuvre de Jean Mandyn. (Gazette des beaux-arts, Paris 1902, Octobre). — L. Maeterlinck: Le genre satirique dans la peinture flamande. Bruxelles, 1903, p. 241 et note 2.

(*) Pinchart
(A), passim.
—Marchal(J)
Catalog. des
manuscrits
de la biblioth.
royale de
Bruxelles, t. I.
Brux. 1842. f.
L XXX, etc.

Ces miniatures, les enluminures et les peintures marginales, qui évoquent la flore et la faune du Brabant, rappellent le travail des moines miniaturistes de la forêt de Soigne et les livres sortis des fameux *scriptoria* de ce pays, et spécialement de Rouge-Cloître. (*)

D'ailleurs, des œuvres signées des grands maîtres de l'art étaient fréquemment copiées et plus d'une page du manuscrit d'Arenberg fait penser à des auteurs de renom.

Enfin, quelques signes et devises, que l'on rencontre dans le livre d'Heures du seigneur de Ravestein, pourront peut-être révéler des renseignements sur les auteurs.

Ainsi, fol. 50: un œuf représenté avec son écaille presque entièrement brisée; on aperçoit déjà le poussin en entier, prêt à sortir de sa prison. Une banderole porte les mots: LAUDATE DOMINUM IN MIRABILIBUS EJUS.

Au fol. 66. Un iris, finement peint, avec la devise: ASPICITE LILIA CAMPI.

Au fol. 80^{vo}, une grenouille, au-dessus de laquelle on lit ces mots: NIHIL COAXATIO VIRTUS IN ACTIONE CONSISTIT.

Les miniatures qui représentent la « visite à Ste Elisabeth, St Georges, Ste Barbe, le roi David, la Conception », reproduisent divers aspects d'un même édifice, couvent ou château; son identification pourrait donner de précieuses indications soit sur les auteurs soit sur l'endroit où le manuscrit a été composé.

Quant à l'historique du livre d'Heures de Philippe de Clèves: les renseignements que nous avons pu réunir à ce sujet et qui ne rentrent pas dans le cadre de cette publication, seront donnés prochainement dans une revue de bibliothèque.

Nous avons cru bon également de reproduire quelques unes des nombreuses miniatures qui ornent le livre d'Heures; elles n'évoquent que bien faiblement les peintures au coloris tendre et riche du manuscrit original.

ED. LALOIRE.

HUBERT VAN EYCK, SON ŒUVRE ET SON INFLUENCE⁽¹⁾

III



PARMI les observations faites au cours de nos derniers voyages, il en est qui sont venues confirmer d'une manière aussi satisfaisante qu'inattendue nos affirmations antérieures, notamment en ce qui concerne la chronologie des premiers ouvrages d'Hubert Van Eyck et l'identification de certains d'entre eux.

On se souvient des ressemblances de pose et de type que nous avions notées entre les figures du Christ dans le *Calvaire* de Berlin, de l'Ermitage et des Offices ; dans les tableaux des collections Aynard (Lyon) et Traumann (Madrid) et de l'église Saint-Sauveur (Bruges). Tous ces ouvrages se ramenaient facilement — et quelques-uns tout à fait identiquement — à un type dont l'attribution à Hubert ne pouvait faire doute, au Christ de la miniature de *la Mort du Christ* dans les *Heures* de Turin.

Cette miniature, par l'exécution, ressemblait fort peu à celles du groupe de Bavière-Hainaut ; mais le dessin primitif qui avait servi de modèle à son auteur, était évidemment l'œuvre du maître, et cela suffisait à notre démonstration. Toutefois, on ne saurait assez multiplier les preuves, quand il s'agit d'une idée nouvelle, propre à subir des résistances. Dans le cas présent, nous ne pouvions rien espérer de plus heureux que de retrouver le même type de Christ dans des ouvrages déjà attribués à Hubert Van Eyck pour des raisons d'un autre genre.

Or, précisément ceux de nos lecteurs qui prendront la peine d'examiner à la loupe une photographie de la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin — à plus forte raison l'original, si cela leur est possible, y trouveront, dans le fond d'architecture, au-dessus du jubé, une représentation sculptée du Christ, entre les statues de la Vierge et de saint Jean. La ressemblance de cette figure avec celle des six compositions

(1) Voir fascicule I, p. 11, et fascicule II, p. 64.



compositions que nous venons d'énumérer est tellement frappante, qu'elle nous semble faite pour entraîner toutes les convictions. C'est toujours le même type humain, non pas émacié comme celui de Rogier van der Weyden, mais remarquable par sa proportion élancée, par sa pose, exactement de face, le pied droit tordu sur le gauche; les bras formant toujours le même angle obtus; la tête inclinée à droite, les cheveux longs ruisselants en mèches sombres sur les épaules. Il n'y a pas là une ressemblance purement fortuite; on peut affirmer que toutes ces figures, conçues par le même esprit, ont été exécutées par un seul et même pinceau.

Et nous avons trouvé une confirmation non moins précise dans le *Saint François* du musée de Turin. Le Christ aux trois paires d'ailes, devant lequel le saint est à genoux, offre une analogie non moins parfaite avec ce que nous avons appelé le Christ-Hubert.

Ici, outre les ressemblances intimes, déjà signalées à propos de la *Vierge dans une église*, il faut noter la croix, si spéciale et toujours de même forme, faite de deux planches mortaisées et surmontée de l'écriteau blanc encadré de noir.

On avait rattaché d'abord à Jean Van Eyck, puis à Hubert, ces deux derniers ouvrages en se fondant pour le second sur un document assez précis, — le texte d'un testament daté de 1370, qui parlait d'un *Saint François* de Jean Van Eyck, — et pour les deux sur une minutieuse confrontation esthétique et technique avec le panneau central du retable de Gand. N'est-il pas très frappant de rencontrer dans ces deux panneaux une figure de Christ identique à celle d'une composition des *Heures* de Turin qui, d'une manière tout-à-fait indépendante, avait été rattachée par nous à l'œuvre d'Hubert? Ici on ne peut accuser l'involontaire aveuglement d'un chercheur, qui croit avoir trouvé une piste, et qui s'illusionne au point de voir uniquement les faits favorables à sa thèse.

Ces remarques sur deux petits chefs-d'œuvre déjà connus, mais dont on n'avait pas tiré tout ce qu'ils contenaient, nous ont permis de faire un pas vers la solution complète d'un problème important, qui est l'identification des ouvrages dus au pinceau d'Hubert Van Eyck. Elles ne nous apprennent rien de nouveau sur la chronologie des œuvres du maître. L'examen de certains tableaux ou triptyques allemands, que le costume et la coiffure des personnages permettent de dater avec une sérieuse approximation, sera plus révélatrice.

L'une des œuvres les plus intéressantes de ce groupe est un panneau (n° 1224) du musée de Berlin, qui ne renferme pas moins de trente-cinq compositions juxtaposées en damier, représentant toutes les scènes connues de *la Vie du Christ*. La date 1380, assignée à cette œuvre sur le cartouche, est sans doute le résultat d'un examen rapide et déjà ancien; elle ne peut être maintenue. La coiffure du donateur du dernier compartiment, avec ses cheveux en calotte, rasés aux tempes et à la nuque, n'existait certainement pas au xiv^e siècle; et celle des donatrices relevée en bandeaux gonflants au-dessus des oreilles, qui fait prévoir les « cornes » de 1420-1440, nous oblige à faire

faire descendre la date de l'ouvrage au moins jusque vers 1410. Or, dans la quatrième rangée de ces compositions, toutes très bien conçues et très habilement arrangées, se trouvent trois scènes, qui peuvent compter parmi les meilleures : l'*Erection de la Croix*, le *Calvaire*, et la *Descente de croix*, et, dans chacune d'elles le Christ ressemble prodigieusement à celui d'Hubert, tant pour le type que pour la pose.

Ce n'est pas tout. Si l'on examine ces trente-quatre scènes au point de vue de l'arrangement, très habile, et de la conception, très variée, des figures, on est forcé de choisir entre deux hypothèses : ou bien leur auteur a imité de très près Hubert Van Eyck, ou c'est Hubert qui est allé chercher en Allemagne, non seulement le type de son Christ, mais encore ses formules de composition.

Il faudrait des documents bien nombreux et bien précis pour faire accepter que l'homme de génie ait emprunté tant d'éléments divers à l'homme de talent. Le plus simple est de supposer la marche inverse, comme naturelle et normale. Ce qui rend cette explication tout-à-fait vraisemblable, c'est qu'au même instant, c'est-à-dire dans les premières années du xv^e siècle, d'autres peintres allemands avaient employé exactement les mêmes formules.

A son tour, le *Calvaire* de la collection H. Clemens, d'Aix-la-Chapelle, qui a été exposé en 1904, à Dusseldorf, sous les noms de maître Wilhelm et d'Hermann Wynrich, fait irrésistiblement songer par le foisonnement des figures, par la composition en hauteur, par le type très allongé et la pose du Christ, par la construction de la croix, au *Calvaire* de l'Ermitage. Maître Wilhelm, mort en 1378, n'a rien à faire ici ; mais l'attribution à Wynrich est fort vraisemblable. Le successeur et élève de Wilhelm, n'étant mort qu'en 1413 ou 1414, aurait eu le temps d'exécuter ce remarquable ouvrage, qui remonte sans aucun doute à la première décade du xv^e siècle.

On doit attribuer au même Wynrich le charmant triptyque de la collection du Consul Weber, à Hambourg, dans les volets duquel se retrouvent identiquement le type de Christ, les costumes, les attitudes familières à certains personnages du tableau précédent. Quant à la date, les coiffures des saintes la ramènent encore une fois, non loin de 1410. Il faut donc y voir aussi un des derniers ouvrages de Wynrich. Quoi qu'il en soit, la parenté de ce triptyque avec l'œuvre d'Hubert ; tant par le Christ, que par l'attitude familière et la gracilité de l'enfant Jésus, nous paraît indéniable.

On pourrait prolonger l'énumération : nous ne sommes pas le premier à faire remarquer par exemple, que la *Vierge aux violettes*, de Stéphan Lochner, aujourd'hui au Séminaire de Cologne, a subi l'influence de la *Vierge dans une église*, du musée de Berlin ; et on peut ajouter, sans crainte d'être démenti, que cette influence est encore plus visible dans le Christ de son *Calvaire* du musée germanique.

En résumé, un type de Christ très caractérisé et une formule spéciale de composition ont apparu pendant la première décade du siècle.

MUSÉE D'ANVERS

COLLECTION DE LORD NORTHBROOK

GALERIES IMPÉRIALES, VIENNE



BRUCKMANN



BRUCKMANN



BRUCKMANN

MADONES

siècle. En ce moment, Hubert Van Eyck était âgé d'une quarantaine d'années. Nous croyons évident qu'il n'a pas attendu l'âge mûr pour aller emprunter à des artistes allemands remarquables, sans aucun doute, mais secondaires, le type de Christ et les formules de composition qui lui auraient manqué jusque là et qu'il aurait immédiatement portés à un degré de perfection extraordinaire.

Il paraît plus logique, insistons-y d'admettre qu'en 1400, à l'âge de trente-quatre ans environ, Hubert était déjà en pleine possession de ses moyens, comme inventeur aussi bien que comme exécutant; qu'il avait déjà produit des chefs-d'œuvre, que sa renommée avait atteint les bords du Rhin, et que les artistes allemands, bien avisés en cela, devinrent promptement des imitateurs, sans servilité, du reste, sauf peut-être en ce qui concerne le type de son Christ, qui devint monnaie courante en Allemagne.

D'ailleurs, comment concilier sa prodigieuse richesse d'imagination, sa merveilleuse aptitude à varier constamment ses formules, avec l'hypothèse d'une stérilité d'esprit qui aurait duré, chez lui, jusque vers la quarantième année? Il y a là une contradiction évidente.



Aller à Vienne, pour étudier les portraits de Jean de Leeuw et du cardinal Albergati, et trouver dans le même musée, non loin de ces deux admirables effigies, une œuvre méconnue d'Hubert Van Eyck, voilà une aventure que nous ne pouvions guère espérer, étant donné qu'il s'agissait d'une galerie aussi connue, aussi fréquentée, aussi étudiée que le Musée impérial de Vienne. C'est pourtant ce qui nous est arrivé au printemps de 1905, alors qu'ayant revu depuis peu les Van Eyck de France, de Belgique et de tout le Nord de l'Europe centrale, nous avions encore vivants dans la mémoire les types familiers à chacun des deux frères, leur goût propre d'arrangement des lignes et des formes, leurs procédés de facture, enfin, parfois assez voisins pour que l'on risque de les confondre, mais si différents dans la plupart des cas, qu'il est impossible de les méconnaître dès qu'on les a une fois déterminés.

Nous croyons prudent, soit dit entre parenthèse, pour qui veut tenir son esprit libre et en éveil, de fermer le catalogue avant d'examiner une œuvre inconnue. Lire d'avance le catalogue c'est risquer d'accepter machinalement des opinions toutes faites. Si vous pensez que vous allez voir un tableau de van der Weyden, si vous avez lu la liste des gens compétents qui ont unanimement attribué ce tableau à ce maître, comment ne seriez-vous pas influencé, entraîné par le courant de l'opinion? C'est sans préparation ni prévention aucune de ce genre que nous nous approchâmes d'une *Vierge avec l'Enfant*, debout devant un trône dans une niche gothique. Au premier coup d'œil, de loin, cette

cette *Vierge*, évoqua dans notre esprit la vision d'un tableau que tout le monde connaît : la *Sainte Barbe* de Palma le Vieux, exposée dans l'église de Santa Maria Formosa, à Venise. C'était de part et d'autre la même stature plutôt majestueuse que fine, le même hanchement sur la jambe gauche, la jambe droite, genou plié, modelée sous le vêtement ; c'était, surtout, la même noblesse des larges plis de la robe et du manteau. Malgré l'énorme différence des styles, malgré un sentiment de vérité et de vie qui est incomparablement supérieur dans la *Vierge* de Vienne, à la grandeur un peu plus théâtrale et superficielle des figures féminines du gracieux Vénitien, l'analogie était frappante et nous avons pu la vérifier à loisir, au retour de notre voyage.

Mais l'impression resta fugitive, remplacée qu'elle fut par une autre, beaucoup plus nette. A mesure que nous approchions, en effet, pas à pas et, pour tout dire, respectueusement, de ce fragment de bois à peine aussi large qu'une main ordinaire, les détails apparaissaient, éveillant successivement le souvenir de tels ouvrages que les catalogues des grands musées attribuent jusqu'aujourd'hui à Jean Van Eyck. La tête, en profil à droite, de l'enfant qui prend le sein, avec son nez relevé et arrondi, ses yeux à fleur de tête, semble emprunté à un tableau de l'Institut Staedel de Francfort, la *Vierge allaitant l'enfant*, qui d'ailleurs est très justement attribué à Jean. Si l'on examine dans le tableau de Vienne, le corps du même enfant, à la fois élégant, mince et grassouillet, ce n'est plus à Francfort qu'il fait voyager l'esprit, c'est à Berlin, devant la *Vierge dans une église* ou encore devant la *Vierge à la fontaine*, copie d'un original qui doit avoir été peint par Hubert ; c'est, aussi, à Anvers, devant la *Vierge à la fontaine* de Jean, inspirée de celle de son frère aîné. Quant aux plis du linge blanc et des vêtements, on retrouve les uns aussi naturels, les autres aussi nobles dans la *Vierge* de Berlin.

Hubert ou Jean ? A notre avis, pas de doute possible : le charme de l'attitude générale et de la tête légèrement inclinée ; la délicate souplesse des mains de la Vierge et du corps de l'enfant divin ; l'exécution du linge ; les plis de la robe et du manteau, auxquels Jean n'aurait pas su communiquer cette libre et somptueuse élégance ; la discrète harmonie de lignes et de masses qui émanait des moindres détails ; tout criait — pour nous — le nom d'Hubert ; et il nous semble qu'une fois invités à faire la comparaison, les critiques encore peu nombreux qui attribuent à Hubert la *Vierge* de Berlin — échappée du groupe des Vierges de *l'Adoration de l'Agneau* — rendront aussi à l'aîné des deux frères la *Vierge* de Vienne, inférieure à celle de Berlin par son exécution moins raffinée, mais supérieure par la puissance et la fermeté marmoréenne du modelé.

Les sujets sculptés qui entourent la niche dans laquelle la *Vierge* de Vienne est encadrée ne pouvaient que confirmer notre impression. A droite Ève écarte le serpent ; elle tient de très près à la grande *Ève* du retable qui, nous l'avons dit est certainement l'œuvre de Jean ; mais l'*Ève* de Vienne est plus dégagée d'allure presque, *en action*,
comme

STÄDELS MUSEUM



VIERGE ET ENFANT

comme on peut s'y attendre de la part d'Hubert ; ce grand inventeur d'attitudes. L'*Adam*, du côté opposé, plus vivant, — nous voulons dire plus dramatique, car celui de Jean est la vie même, — écoute avec angoisse la voix de l'ange qui le met hors du Paradis ; il porte la main à son menton, geste éloquent qui veut clairement dire : « Qu'ai-je fait ? Je suis perdu sans retour ! » Et toutes les figurines, y compris celle de l'ange et celle du Dieu bénissant, en buste, qui couronne l'architecture, sont d'Hubert par leur exécution en ébauche franche et rapide.

Quel nom d'auteur porte le catalogue ? Celui de Rogier van der Weyden. L'attribution est insoutenable, malgré quelques analogies très superficielles, dont la principale consiste dans l'usage habituel, chez Rogier, de fonds d'architecture ornés de figurines sculptées. Le catalogue nous apprend, entr'autres choses dont nous gardons la plus importante pour la fin, que l'attribution à Rogier provient de Waagen.

L'éminent critique fut sans doute attiré vers cette attribution, assez tentante, quoique erronée, par la vague ressemblance du tableau qui nous occupe avec la petite *Sainte Cathérine* debout dans un paysage, qui se trouve tout auprès et qui est attribué à Rogier avec une vraisemblance beaucoup plus grande. Cette *Sainte Cathérine* forme, au premier coup d'œil, une sorte de pendant à la *Vierge* d'Hubert. Elle est peinte sur un panneau de dimensions presque identiques : 19 c. sur 12. Il n'en fallait pas davantage. Mais, en fait, la *Sainte Cathérine* est d'un tout autre style, d'une exécution toute différente, d'un modelé, surtout, tellement inférieur à celui de notre admirable *Vierge*, qu'il n'est pas possible de songer au même auteur. En outre on chercherait vainement, dans l'œuvre entier de Rogier van der Weyden un type d'enfant Jésus qui rappelle si peu que ce soit, celui du tableau de Vienne.

Voudrait-on, à toute force, trouver quelque part un enfant analogue à celui d'Hubert, c'est chez le maître de Flémalle qu'il faut le chercher. Ce maître n'en est pas à son premier emprunt : Nous avons déjà signalé son *Christ en Croix*, presque identique à celui d'Hubert, et l'on retrouve dans la *Vierge* de Vienne les yeux un peu rapprochés, le nez un peu trop long, qui, avec une exagération plus grande, seront précisément les caractères principaux du type adopté par le présumé Jacques Daret.

A quelle date remonte la *Vierge* de Vienne ? Un détail va nous le dire assez exactement. Malgré les dimensions microscopiques de la tête de la femme qu'a empruntée le serpent pour tenter Ève, on distingue fort bien, dans la coiffure de cette tête, des bandeaux qui recouvrent presque les oreilles. C'est une mode qui ne s'écarte guère des environs de 1410.

Nous citerons enfin avant de quitter ce sujet, la notice du catalogue. Elle est suggestive. La voici en son entier : « Ce tableau est peut-être celui que Marc Antonio Michiel a vu dans la maison de Gabriel Vendramin, à Venise. Transporté à Paris en 1809, renvoyé à Vienne en 1815. Considéré par Michiel comme une œuvre d'Hubert
Van Eyck ;

Van Eyck ; attribué pour la première fois à Rogier van der Weyden par Waagen. »

Sur quel motif s'est fondé Michiel, l'auteur du premier catalogue de la galerie du Belvédère, pour prononcer le nom d'Hubert Van Eyck ? Sur l'affirmation de Michiel, l'« Anonyme » de Morelli. Dans quelle mesure cette affirmation vient-elle corroborer historiquement nos remarques ? La *Vierge* de Michiel est-elle bien celle du musée de Vienne ? La ressemblance de celle-ci avec la *Sainte Barbe*, de Palma rend la chose presque certaine. Une telle analogie ne peut être due au hasard. Palma doit nécessairement avoir vu à Venise, la petite *Vierge* que possède aujourd'hui le musée de Vienne. Concluons. La *Vierge* de Vienne, dont la parenté avec l'œuvre d'Hubert nous a sauté aux yeux, était à Venise au xvi^e siècle ; au même moment, Michiel voyait à Venise une petite *Vierge* « d'Hubert. » Est-il très hardi de supposer que les deux tableaux n'en font qu'un ? D'autre part, si Michiel a prononcé nettement le nom d'Hubert à propos de la *Vierge* vue chez Vendramin, c'est qu'une tradition précise existait alors sur l'origine de ce tableau. Qu'on l'eût attribué à « Van Eyck, » cela ne signifiait pas grand chose : tous les vieux tableaux ont, plus ou moins, porté ce nom célèbre. Mais qu'au commencement du xvi^e siècle on ait attribué un tableau à un peintre « Hubert, » alors tout à fait ignoré, cela ne peut s'expliquer autrement que par une tradition restée ininterrompue pendant un siècle ; et la *Sainte Barbe* de Palma-le-Vieux vient à point, croyons-nous, pour renouer la tradition rompue depuis trois siècles.



M. le Comte de Northbrook possède une *Vierge avec enfant assise sous un portail sculpté*, qui a paru, sous le N° 30, à l'Exp. des Pr. Fl. de Bruges. Elle est peinte sur un panneau de 14 sur 10 1/2 c. Son attribution à Rogier van der Weyden n'était que provisoire. En 1902, M. G. Hulin avait rendu ce « petit chef-d'œuvre » à « l'auteur » inconnu de la *Vierge* de Vienne. Il avait vu juste, nous avons pu le constater. Nous savons maintenant que cet auteur inconnu était Hubert Van Eyck. La *Vierge* Northbrook, sœur de celle de Vienne, doit être restituée au maître flamand.

L'attribution de cette seconde *Vierge* à Rogier a été suggérée par la présence de la niche d'architecture sculptée, genre d'ornement dont le peintre de Tournai semblait avoir le monopole, alors qu'en réalité, sur ce point, Hubert a été le précurseur et Rogier l'imitateur. D'autre part la *Vierge* Northbrook, bien plus encore que celle de Vienne, offre le type de visage que le maître de Flémalle, nous l'avons dit, n'a fait qu'exagérer beaucoup ; et comme le maître de Flémalle possède la réputation non usurpée d'avoir imité de près Rogier, ce type spécial de *Vierge* qui fait penser au premier, a ramené

ramené l'esprit de plusieurs vers le second. C'est une ressemblance par ricochet.

En dehors de ces deux analogies, l'une superficielle, l'autre lointaine et par intermédiaire, rien ne rattache la *Vierge* Northbrook à Rogier ; rien, ni le type du visage de la Vierge, ni celui de l'enfant, ni l'ensemble de la conception, ni le détail de l'exécution. Au contraire, pour peu qu'on y regarde de près, tout fait songer à Hubert, au maître qui cache la force sous la grâce, qui recherche avec une évidente prédilection les effets de lumière et les ombres portées, à l'inventeur qui dépense de véritables trésors d'imagination pour les scènes accessoires, à l'incomparable miniaturiste qui, dans des sujets de sept à huit millimètres de hauteur, prête à ses figurines la même vérité d'attitudes et de mouvement, le même jet de draperies qu'il a coutume de mettre dans ses grandes compositions. Chacun des six personnages qui occupent les niches latérales de l'architecture, dans le tableau de la galerie Northbrook, pourrait devenir sans changement, une statue de proportion naturelle ; chacune des sept compositions qui garnissent les niches de la galerie supérieure de cette même architecture pourrait-être un grand bas-relief noblement agencé. Quel est l'artiste, si l'on écarte Hubert, qui aurait pu mettre tant de choses dans un si petit espace ? Aucun n'en eût été capable. Il a fallu, pour cela, l'imagination féconde et la main preste du créateur de l'art flamand.



Faut-il pousser la logique jusqu'au bout en restituant aussi à Hubert la belle *Annonciation* (n° 2002) du Louvre ? Devons-nous affronter le reproche, que certains esprits sceptiques nous feront sans doute, de voir Hubert partout ? Nous sommes vraiment très tenté d'en courir le risque....

L'*Annonciation* ne laisse pas apercevoir d'emblée toute sa valeur. Chez elle, la couleur des visages et des mains ne « chante » pas ; l'exécution des têtes, si remarquable qu'elle soit par la science de la forme, semble manquer un peu d'accent. Mais cette impression, croyons-nous, serait fort atténuée, peut-être même complètement effacée, si un nettoyage prudent ôtait seulement une partie de l'épaisseur du vernis jaune et sale qui assourdit tous les tons. Et, à cela près, quelle maîtrise ! Avec de la lumière et à peine quelques légères demi-teintes, tout est exprimé, traduit dans la forme juste, les grands fronts des deux personnages, les arcades sourcilières, les bouches surtout, sculptées, pourrait-on dire, dans un marbre tendre, les mains enfin, élégantes, un peu maniérées chez l'ange, plus sobres de geste et, par suite, plus éloquentes, chez la Vierge, qui, laissant presque tomber sur son prie-Dieu le livre qu'elle tenait de la main gauche, lève à demi la droite comme pour dire : « Je n'en suis pas digne

digne », avant que sa bouche encore fermée par l'émotion ne prononce les paroles d'obéissance.

Par les attitudes comme par le geste des mains, c'est à Hubert, à son influence, en tout cas, profonde et irrécusable, que nous sommes ramenés. Si on compare la Vierge de l'*Annonciation* du Louvre à la Vierge du Musée de Vienne, on trouvera chez l'une et chez l'autre, avec des différences peu importantes, les mêmes yeux un peu rapprochés, le même nez long, la même bouche, petite, aux lèvres légèrement charnues, le même cou de Junon, avec le creux de la gorge délicatement marqué. L'analogie se poursuit dans les corps des deux Vierges; également beau de stature et d'attitude, enveloppés d'une robe aux plis somptueux qui modèle largement la forme des parties saillantes; et l'on trouve une parenté aussi marquée jusque dans l'exécution des cheveux, plus « dessinés » et moins « enveloppés » que ceux de la Vierge du Musée de Berlin.

Tous les objets de nature-morte de l'*Annonciation* sont d'une vérité surprenante. Il y a là des appliques de métal que Thierry Bouts seul aurait peut-être su traduire avec la même justesse de forme et de reflets. Enfin le chef-d'œuvre du tableau est dans le rectangle de paysage que laisse voir la fenêtre ouverte: quelques taches de verdure, un terrain qui fuit, des montagnes neigeuses hardiment brossées, un ciel profond, « d'un bleu à mourir de joie » eût dit Henner.... Si le reste de la composition est un peu inférieur à d'autres ouvrages d'Hubert, nous ne connaissons aucun autre artiste du XV^e siècle, pas même Thierry Bouts qui ait mis dans un paysage une si fraîche harmonie, un ciel d'un bleu si rare.

Que conclure? Nous avons devant les yeux une œuvre dont Hubert seul a pu exécuter certaines parties. Pour le reste, d'ailleurs évidemment conçu par lui, a-t-il pris un aide? Son frère? Un autre élève inconnu? Nous émettrons une opinion définitive là dessus, le jour où cette belle *Annonciation* aura été dévernée discrètement et respectueusement.



Que d'imprécations n'a-t-on pas lancées contre l'art du photographe? Si on les imprimait bout à bout, cela ferait un gros volume, sinon plusieurs. Il y a de mauvaises photographies: il y en a même beaucoup. Mais certaines épreuves sont des chefs-d'œuvre, supérieurs par le caractère, par le modelé, par l'unité de la lumière, aux plus beaux ouvrages des plus grands artistes. Ingres, un jour, à quelqu'un qui disait du mal de la photographie et des photographes, répondit vivement: « La photographie? C'est tellement beau, qu'il ne faut pas trop le dire! » voulant signifier par là que, si tout le monde sentait comme il les sentait lui-même les stupéfiantes beautés de certaines épreuves, on s'adresserait plus volontiers aux photographes qu'aux peintres.

GALERIE ROYALE, BERLIN



L'ANNONCIATION

Mais il est un point sur lequel tous les esprits sont d'accord, c'est la prodigieuse fidélité d'une belle épreuve, faite avec les procédés les plus récents, d'après un chef-d'œuvre de maître. Une bonne photographie ne reproduit pas seulement, avec une perfection absolue, le dessin, le modelé, le clair-obscur; elle exprime, dans une certaine mesure, le charme même de la couleur, la qualité, la distinction, l'unité du ton. D'aucuns pensent qu'il est très dangereux de juger un tableau d'après sa reproduction photographique. Oui, sans doute, quand le tableau est très grand et l'épreuve très petite, quand les personnages sont réduits à des dimensions par trop minuscules. Mais très souvent aussi, une bonne photographie sera une base d'appréciation suffisante. C'est au critique de voir, dans chaque cas particulier, ce que l'épreuve qu'il a devant les yeux peut lui offrir d'éléments de comparaison, sauf, cela va sans dire, à laisser une porte ouverte au supplément d'information que lui apportera l'examen de l'original.

En d'autres termes, il est également faux de dire: « Une photographie ne donne *jamaïs* le moyen de juger l'original qu'elle représente » et, « On peut *toujours* remplacer l'examen d'un original par celui de sa photographie ». La vérité est entre les deux extrêmes, comme à l'ordinaire. Il faut mettre en ligne de compte, à la fois, la valeur de l'épreuve photographique et la préparation spéciale de celui qui la regarde.

Sans prétendre le moins du monde à une infaillibilité illusoire, après avoir examiné plusieurs photographies excellentes, faites d'après les volets de l'*Annonciation* du Musée de Berlin, nous avons cru pouvoir affirmer l'attribution à Hubert de ces deux admirables volets, que nous n'avions pas revus depuis de longues années. Cela ne diminuait pas, bien au contraire, notre désir d'aller vérifier le bien fondé de notre opinion devant l'original. Nous pouvons aujourd'hui, après une nouvelle visite au Musée de Berlin, présenter cette opinion comme définitive, au moins pour nous.

Tout d'abord, que dit la photographie?

La chambre où se passe la scène de l'*Annonciation* est d'une invention exquise. Trop basse, il est vrai: si les deux figures agenouillées se dressaient en pied, elles heurteraient de leurs têtes les solives apparentes du plafond; mais c'est peut-être là ce qui donne à ce refuge son air d'intimité, malgré la riche loggia aux arcades romanes qui en remplit le fond, malgré la large fenêtre en plein-cintre coupée d'élégantes colonnes que surmontent des trèfles gothiques d'une simplicité encore très proche de l'origine de ce style. Hubert avait un faible pour les architectures anciennes; Jean, qui d'ailleurs a vécu un peu plus tard, ne craignait pas d'aller jusqu'au gothique fleuri, témoin la *S^{te} Barbe* d'Anvers. En revanche, tout en restant fidèle au style roman, Hubert avait un goût marqué pour les colonnes élégantes et grêles, tandis que Jean, qui cherchait la grandeur et non la grâce, les préférait trapues.

Bien

Bien des choses encore, dans les deux volets où se développe la scène de l'*Annonciation*, nous ramènent à Hubert. Laissons de côté, provisoirement, l'exécution et la couleur ; écoutons seulement ce que nous dit la photographie. Quelle heureuse invention dans le geste et l'attitude des deux figures ! On croit sentir le mouvement encore inachevé, de l'Ange Gabriel qui s'agenouille, de sa tête qui s'incline avec une douceur affectueuse mêlée de respect, de ses ailes à demi déployées et comme frémissantes. La vierge était déjà à genoux devant son prie-Dieu, en entendant la voix du divin messager, elle se retourne à moitié par une torsion charmante du corps et du cou, tandis que ses mains se joignent pieusement en croix sur sa poitrine, et que son regard se lève vers le Ciel d'où lui est envoyée l'émouvante et glorieuse nouvelle. Jean, plus hiératique et plus grandiose dans ses attitudes, n'eût pas trouvé ces délicates nuances de sentiment.

Il n'eût pas non plus imaginé cette morbidesse presque adolescente des traits des deux visages, cette finesse presque suave des mains, cette exquise élégance dans les vêtements, dont les plis se répandent en flots sur le modeste carrelage de la chambre virginale ; non plus que le jeu subtil des valeurs, la grâce molle des ombres portées. Hubert est là tout entier, moins grand, moins fort, il est vrai, que son robuste frère, mais plus tendre et, en un sens, plus humain.

Partons maintenant pour le Musée de Berlin. Entrons dans la salle où les Van Eyck trônent si noblement, sans aucune promiscuité gênante ; arrêtons-nous devant les deux volets de l'*Annonciation*, sur les cartouches desquels sont encore inscrits fraternellement les noms de Jean et d'Hubert. Savourons un instant la douceur qui enveloppe les deux panneaux comme le flottement d'un parfum subtil. Une œuvre d'art est faite, avant tout, pour être respirée... Mais nous n'avons pas le droit de nous laisser prendre aux douceurs de l'ivresse esthétique. Un problème nous sollicite, il ne faut pas l'oublier. Tant que l'attribution à l'un des deux frères n'est pas définitive, notre devoir consiste à examiner l'œuvre en experts, et non en esthéticiens.

(A suivre.)

DURAND-GREVILLE.

Le Président,
C. TULPINCK.

31 mars 1906.

COMITÉ DE PATRONAGE.

Belgique.	MM. M. A. BEERNAERT, <i>Ministre d'État, Membre de l'Institut de France et de l'Académie Royale de Belgique.</i> SON ALTESSE SÉRÉNISSE Monseigneur LE DUC D'ARENBERG. LE DUC D'URSEL. E. SEVE, <i>Consul Général de Belgique à Londres.</i>
France.	E. AYNARD, <i>Député du Rhône, Membre de l'Institut.</i> G. BERGER, <i>Député de la Seine, Membre de l'Institut.</i> L. BONNAT, <i>Membre de l'Institut.</i> A. GIRAUT, <i>Membre de l'Institut.</i>
Allemagne.	SON EXCELLENCE SCHÖNE, <i>Directeur général des Musées Royaux.</i> D ^r CLEMEN, <i>Conservateur Provincial.</i> W. VON SEIDLITZ, <i>Conseiller intime.</i>
Hollande.	D ^r P. J. H. CUYPERS, <i>Membre de l'Institut.</i> CHEVALIER V. DE STUERS, <i>Membre de la 2^e Chambre des États Généraux.</i>
Autriche.	SON ALTESSE SÉRÉNISSE Monseigneur LE PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.
Angleterre.	COMTE DE NORTHBROOK, <i>G. C. S. I</i> LORD BALCARRES, <i>M. P. F. S. A.</i>
Italie.	SON EXCELLENCE PRINCE DORIA PAMPHILY.
Russie.	SON EXCELLENCE PRINCE PAUL ARSENEVITCH POUTIATIN.
Espagne.	A. DES MICHEL DE CHAMPORCIN.
Portugal.	RAMALHO ORTIGAO, <i>Membre de l'Académie des Beaux-Arts de Lisbonne et de l'Académie de S. Fernando de Madrid, Lisbonne.</i>
Brésil.	VASCO ORTIGAO, <i>Président de la Commission directrice de la Bibliothèque Portugaise, Rio Janeiro.</i>

HAUTS PROTECTEURS.

SON ALTESSE ROYALE Madame LA COMTESSE DE FLANDRE.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE ALBERT DE BELGIQUE.
M. DE TROOZ, *Ministre de l'Intérieur et de l'Instruction Publique.*
LE SÉNAT ET LA CHAMBRE DES REPRÉSENTANTS DE BELGIQUE.
SA MAJESTÉ LE ROI CARLOS DE PORTUGAL.
SA MAJESTÉ LE ROI ALPHONSE XIII D'ESPAGNE.
SON ÉMINENCE LE CARDINAL RAMPOLLA DEL TINDARO.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE DUC D'ORLÉANS.
SON ALTESSE ROYALE Madame LA DUCHESSE DE VENDÔME.
SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Madame L'ARCHIDUCHESSE ISABELLE D'AUTRICHE
LE PRINCE A. D'ARENBERG, *Membre de l'Institut.*
SON ALTESSE IMPÉRIALE ET ROYALE Monseigneur LE PRINCE EITEL-FRÉDÉRIC DE PRUSSE.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE DE HOHENZOLLERN.
SON ALTESSE ROYALE Monseigneur LE PRINCE CHARLES DE HOHENZOLLERN.
Sa Grâce LE DUC DE DEVONSHIRE.
SON EXCELLENCE LE PRINCE BARBERINI.
SON ALTESSE Monseigneur LE PRINCE EDOUARD DE ANHALT.
L'ACADÉMIE IMPÉRIALE FRANZ-JOSEF, *des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts.*

MEMBRE FONDATEUR.

S. A. S. Monseigneur le PRINCE JEAN II DE LIECHTENSTEIN.

MEMBRES PROTECTEURS.

MM. le Gouverneur BARON DE BÉTHUNE. La Province de la Flandre Occidentale La Ville de Bruges. le BARON BAYENS.	MM. F. GANS. Bibliothèque Portugaise, Brésil. le BARON GILLES DE PELICHY, <i>Membre de la Chambre des Représentants.</i>
M ^{me} BENDEL. La Bibliographie de Belgique.	HERRIMAN. J. NOLL.
M. LE CHEVALIER DE BAUER.	M ^{me} La Douairière KEINGIAERT DE GHELUVELT.
M ^{me} La Douairière CAMBERLYN D'AMOUIGES.	MM. MACQUÉ. WAUTERS-DUSTIN.
M. F. CHOISY.	F. MOMMEN.
La Commission Municipale du Musée des Beaux-Arts, Barcelone.	NUNES.
MM. Le chanoine C. COPPIETERS, Stochove.	S. E. O' NEILL DE TYRONE, <i>Grand Officier d'Honneur de S. M. le roi Carlos.</i>
LE VICOMTE DA ESPERANCA.	TIETZ.
DE CARVALHO MONTERO.	H. VAN DER DUSSEN-DE KERSTERGAT.
Le Sénateur DE LANIER.	VANMASSENHOVEN.
DE MEULEMEESTER.	Le Sénateur VAN OCKERHOUT.
S. E. le COMTE D'OLIVAES ET DE PENHA LONGA.	M ^{me} WALDECK-ROUSSEAU.
Le COMTE DE RENESSE.	MM. R. WAROCQUÉ, <i>Membre de la Chambre des Représentants.</i>
M ^{me} DESMET.	Consul WEBER.
MM. E. L. EMPAIN.	
J. EMPAIN.	
FRÉDÉRIX.	

TOME I. — TABLE DES MATIÈRES.

	PAGES
FASCICULE I. — Préface	5
Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence. La Crucifixion de Florence,	<i>E. Durand-Gréville</i> 11
Un manuscrit flamand de l'atelier de Simon Benning,	<i>L. Dimier</i> 37
Œuvres satiriques de Quentin Metsys,	<i>W. Valentiner</i> 40
Une chape flamande à la Cathédrale de Gubbio,	<i>L. de Farcy</i> 44
Les manuscrits flamands, à l'Exposition de l'histoire de l'Art à Düsseldorf,	<i>E. Beissel, S. J.</i> 49
FASCICULE II. — Les manuscrits flam., à l'Exp. de l'hist. de l'Art à Düsseldorf (<i>suite</i>),	53
Retables flamands en Allemagne,	<i>H. Rousseau</i> 57
Hubert Van Eyck, son œuvre et son influence (<i>suite</i>),	<i>E. Durand-Gréville</i> 64
Les tapisseries flamandes à l'Exposition de l'histoire de l'Art à Düsseldorf,	<i>P. Hartmann</i> 80
Un tableau flamand du XV ^e siècle,	<i>C. Tulpinck</i> 92
FASCICULE III. — La Satire dans le Kuerbouc d'Ypres,	<i>M. Verkest</i> 95
Peintres de Portraits Flamands en France à la fin du XVI ^e siècle,	<i>L. Dimier</i> 108
Les Tableaux Flamands à l'Exposition de l'Histoire de l'Art à Düsseldorf,	<i>E. Firmenich-Richartz</i> 120
Sur quelques œuvres de Rogier Van der Weyden,	<i>Edgar Baes</i> 136
Les Tapisseries classiques à l'Exposition de l'Art ancien Bruxellois 1905,	<i>A. Thiéry</i> 142
FASCICULE IV. — L'Art Flamand à la Collection Dutuit,	<i>Robert Hénard</i> 149
Les Tapisseries Flamandes en Espagne	<i>José Ramon Mélida</i> 169
Le Livre d'Heures de Philippe de Clèves et de la Marck Seigneur de Ravestein,	<i>E. Laloire</i> 172
Hubert Van Eyck. Son œuvre et son influence, (<i>suite</i>)	<i>E. Durand-Gréville</i> 188

DESSINS DANS LE TEXTE.

	PAGES		PAGES
Dessins de Quentin Metsys	41	Sceau, signature et monogramme de Philippe de	
Dessins satiriques	102-107	Clèves	178-79

PLANCHES HORS TEXTE.

	PAGES		PAGES
Portraits de Jean et Hubert Van Eyck. Musée de Berlin. L'Homme au turban. National Gallery	22	La Vierge entourée de Saintes. Collect. Benziger	92
Les trois Marie. Collection Hubert Cook	30	Miniatures d'un manuscrit flamand du XIV ^e siècle	
Miniature des Heures de Turin. Bibliothèque de Turin	32	Archives d'Ypres.	100
Miniatures d'un manuscrit flamand du XVI ^e siècle		Portraits Musée de Reims. Musée Royal d'Amsterdam	112
Bibliothèque de Munich	38	Vie de St-Bertin. Musée de Berlin	123
L'Enjoleuse. Collection de M ^{me} la Comtesse de Pourtalès.	42	St Pierre. Collection de M ^{me} la B ^{ne} von Heyl	124
Chape flamande. Cathédrale de Gubbio.	44	Jésus Enfant parmi les Scribes. Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg	124
Miniatures d'un manuscrit flamand du XV ^e siècle		L'Adoration des Rois. Collection Durlacher	127
Bibl ^e de S. A. S. M ^{gr} le duc d'Arenberg	49	Prélat. Galerie Liechtenstein	128
Miniature d'un manuscrit flamand du XVI ^e siècle		Madones. Collection de M. le B ^{on} Von Twickel	
Bibl ^e de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg	50	Musée Suermondt. Aix-la-Chapelle	125-130
Miniatures d'un manuscrit flamand du XV ^e siècle		Allégorie. Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Prince de Salm-Salm	131
Bibl ^e de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg	54	St-Christophe. Collect. de M. le B ^{on} Von Brenken	131
Retable XVI ^e siècle Eglise d'Elmpt	58	L'Adoration des Rois. Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Prince de Wied	132
Retable XVI ^e siècle Eglise St-Géréon Cologne	60	Calvaire. Collection du Consul Weber	134
Moine. Musée de Montauban	66	Miniatures d'un livre d'Heures du XV ^e siècle.	
La Crucifixion. Musée des Offices à Florence	68	Collection Dutuit	156
Le Christ en Croix soutenu par Dieu le Père		Miniatures du Roman d'Alexandre XV ^e siècle	
Musée de Lyon	72	Collection Dutuit	158
Le Christ en Croix. Collection Traumann Madrid		Les Fables { La Réception. Tapiss. XVI ^e siècle	170
Cathédrale St Sauveur Bruges. Collection Aynard		de { Le Banquet. Collection de M ^{me} la	
Lyon	74	Mercure { Duchesse de Dénia, Madrid	171
Le Calvaire. Collection Glitza	76	Miniatures du livre d'Heures de Philippe de	
Crucifixion. Musée Corsini Rome	78	Clèves XV ^e siècle.	173-175
Le Château de l'Honneur. Tapisserie XVI ^e siècle		Bibl ^e de S. A. S. M ^{gr} le duc d'Arenberg.	
Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg.	81	St François. Musée de Turin	189
Le Jardin des Vertus. Tapisserie XVI ^e siècle		Madones. Musée d'Anvers, Galerie du Comte	
Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg.	83	de Northbrook. Galer. impériales Vienne	191-92-94
L'Histoire d'Aman et d'Esther. Tapisserie XVI ^e siècle. Galerie de S. A. S. M ^{gr} le Duc d'Arenberg	88	Vierge et Enfant. Staedels museum.	192
		L'Annonciation. Galerie Royale Berlin.	197

**PAGE NOT
AVAILABLE**